

01086 18

247



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL TEJIDO DE DULCINEA DE ANGELINA MUÑOZ.
UNA FORMA DE PALIMPSESTO

T E S I S

Q U E P R E S E N T A

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN LITERATURA MEXICANA



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|---|-----|
| PRÓLOGO. | i |
| INTRODUCCIÓN. | ii |
| 1. REPETICIONES. | |
| 1.1 Recurrencias semánticas y fonéticas. | 3 |
| 1.2 <u>Dulcinea encantada</u> ¿una novela neobarroca? | 9 |
| 2. LA UTOPIA DEL TEXTO UNICO (RELACIONES INTERTEXTUALES). | |
| 2.1 Generalidades sobre la relación intertextual... | 26 |
| 2.2 <u>Don Quijote de la Mancha</u> de Miguel de Cervantes. | |
| 2.3 <u>Apocalipsis</u> de san Juan. | 47 |
| 2.4 <u>La vida en México durante una residencia de dos años en ese país</u> de Madame Calderón de la Barca. | 57 |
| 2.5 <u>El juego de escribir</u> de Angelina Muñiz Huberman. | 68 |
| 3. OTRAS RELACIONES INTERTEXTUALES. | |
| 3.1 Citas. | 77 |
| 3.2 Alusiones. | 81 |
| 3.3 "Textos" de campos no literarios. | 87 |
| 4. POÉTICA. | |
| 4.1 Variaciones sobre el mismo tema. | 90 |
| 4.2 Combinaciones con los mismos hilos. | 94 |
| 4.3 Humor, parodia e ironía en <u>Dulcinea encantada</u> . | 101 |
| 4.4 La ambigüedad en el uso de los géneros. | 106 |

| | |
|---|-----|
| 5. EL EXILIO, UNA PRESENCIA EN LA VIDA Y OBRA DE ANGELINA MUÑIZ. | |
| 5.1 El exilio español en México. | 127 |
| 5.2 Generación hispanomexicana. | 130 |
| 5.3 El exilio de Angelina Muñiz. | 133 |
| 5.4 Reflexiones retrospectivas sobre el exilio. | 141 |
| 5.5 Trascendencia literaria del exilio vivido por Muñiz. | 145 |
| CONCLUSIONES. | 149 |
| BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA. | 159 |

PROLOGO

En febrero de 1992, en el seno del “Taller de literatura y crítica Diana Morán”, que en ese entonces se reunía en El Colegio de México, conocí a la escritora Angelina Muñiz-Huberman que había sido invitada a hablar de su autobiografía: El juego de escribir, publicada en 1991. La investigación que estábamos realizando era precisamente sobre la Autobiografía, así que resultaba de gran interés para nosotras escuchar a esta autora hablar de la historia de su vida. Febrero de 1992 es la fecha de la dedicatoria que entonces escribió Angelina Muñiz en mi ejemplar de su autobiografía. Febrero de 1992 es la fecha de publicación que tiene Dulcinea encantada, la novela que atrajo mi interés al grado de convertirse en el objeto central de mi investigación doctoral.

El estudio sobre la vida y obra de Muñiz me ha dado experiencias muy gratas. El entusiasmo inicial por esta investigación lo hice extensivo a mis alumnos de Licenciatura en Letras Hispánicas de la UAM-I, y ofrecí un seminario de investigación de narrativa sobre la cuentística de Angelina Muñiz-Huberman, del que resultaron algunos ensayos interesantes y una investigación hemerográfica sobre la crítica hecha a la obra de Muñiz que, a pesar de ser parcial, permitió ampliar nuestra información sobre el tema.

En la UNAM, ya como alumna del doctorado, disfruté la asistencia a tres cursos impartidos por la doctora Muñiz: uno sobre María Zambrano, otro más sobre la Cábala y el tercero sobre el exilio; lo que me permitió comprender mejor algunos puntos de vista desarrollados por ella en su obra, y que sólo se captan entre líneas.

Así mismo, participé en un seminario sobre los poetas de la generación hispanomexicana, que con elocuencia dirigió el maestro Arturo Souto, gran conocedor del tema. Precisamente él bautizó como hispanomexicano al grupo cuya obra poética estudiamos con muy buen ánimo durante un semestre. Sin embargo, el diálogo con el maestro Souto fue más amplio, pues como consultor de la tesis me aportó comentarios muy valiosos.

En el año de 1995 tuve la oportunidad de compartir con Angelina dos experiencias académicas muy interesantes y dar comienzo a una amistad enriquecedora. La primera en Tlaxcala, en el *VI Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano*, y la segunda en Barcelona, en el *Primer Congreso Internacional sobre el "Exilio literario español de 1939"*

La orientación de mi tutora, la doctora Helena Beristáin, aunada al afectuoso apoyo que me brindó en los momentos difíciles, que frecuentemente se padecen durante el largo proceso de una investigación doctoral, fue de gran ayuda para continuar con mi propósito.

El hecho de estudiar la obra de una escritora viva y accesible, como es mi caso, le permite al investigador obtener conocimientos que no es posible encontrar en los textos; sin embargo, también puede ser un factor negativo ya que cuando se está a punto de terminar un trabajo puede aparecer una nueva publicación que modifique de alguna forma las conclusiones del mismo. Esto me sucedió con la publicación de Las confidentes que salió a la luz a finales del año pasado cuando ya había considerado concluido el borrador; no obstante, dicho libro reforzó algunos de mis planteamientos y decidí incluirlo en la presente investigación que, al menos por el momento, doy por terminada.

INTRODUCCION

Angelina Muñiz nació en Hyères, Francia, el 29 de diciembre de 1936, debido a la situación política que prevalecía entonces en España. Su padre, Alfredo Muñiz, que trabajaba como periodista del *Heraldo de Madrid*, al percatarse de la inminente Guerra Civil, envió a su esposa, embarazada, y a su hijo al sur de Francia. Posteriormente él, a su vez, fue enviado a Francia por dicho periódico¹ para conseguir apoyo², pues para entonces ya Italia y Alemania estaban ayudando física y económicamente a Franco. Era importante para los republicanos dar a conocer sin distorsiones, lo que estaba sucediendo en su país. En 1938, en París, murió trágicamente el hermano de Angelina, seis años mayor que ella. Con el dolor de la pérdida familiar y de la situación política de España, la familia Muñiz-Sacristán se embarcó en el "Oropesa" rumbo a La Habana, lugar al que llegó a finales de marzo de 1939. En el pueblo llamado Caimito del Guayabal, vivieron durante tres años, al cabo de los cuales se trasladaron a la ciudad de México, lugar que se convirtió para ellos en residencia permanente, aunque involuntaria. Esta es la primera experiencia consciente de exilio que vive Angelina Muñiz, quien recordará con añoranza, como podemos comprobarlo en sus textos, aquel refugio paradisiaco.

La espera de la caída de Francisco Franco por más de tres décadas modificó los planes de muchos exiliados españoles que salieron de su país

¹ Parte de esta información está tomada de "An Interview with Angelina Muñiz-Huberman by Rosemary Sullivan", en *Paragraph, The Canadian Fiction Review*, 1996, num. 19, pp. 10-15.

² Don Alfredo Muñiz trabajó en el departamento encargado de censurar la información periodística del *Heraldo de Madrid*. Cumplió con lo que le indicaban, pero conservó, durante toda su vida, los textos originales. Estos, por iniciativa de su hija, serán publicados por una editorial española como: Alfredo Muñiz, *Días de horca y cuchillo*. El prólogo, la edición y el título fueron aportados por Angelina Muñiz-Huberman.

con la esperanza de regresar pronto. Los que habían salido adultos ya eran viejos y los que salieron niños ya eran adultos. El desarrollo de la mayoría de estos últimos transcurrió de una forma muy peculiar, ya que físicamente vivían en suelo mexicano, pero su entorno familiar, escolar y social era español, de modo que crecieron entre dos espacios, uno real y el otro virtual, y, entre dos culturas. El hecho de que en su educación el español tuviera más peso que lo mexicano, por ser esto considerado accidental, intensificó su vivencia de exiliados. La imagen y el conocimiento de la historia de España les fue dada a través de obras escritas por grandes pensadores; la “Generación del 98” tuvo gran peso en la formación intelectual de los jóvenes que crecían en México, en especial la de los que se dedicaron al ejercicio de las Letras. Angelina Muñiz estudió precisamente la carrera de Literatura en la UNAM, donde también obtuvo los grados de Maestra en Letras Españolas y de Doctora en Letras. Al referirse en su autobiografía, 1991, a su relación con México y España dice:

SON MIS DOS PAÍSES. De los cuales nunca podré separarme. A España no la conocí sino hasta hace dos años. Es decir, viví sin haber puesto pie en ella nunca. [...] Sin embargo, aparece en el trasfondo de mis primeras novelas. Absorbía su paisaje y su historia por las lecturas de Benito Pérez Galdós, de Gabriel Miró, de Emilia Pardo Bazán, de Azorín, de Miguel de Unamuno, de Angel Gavinet, de García Lorca, de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado. Soñaba con el regreso [...]

Era un vivir y no vivir en México. Estudiaba la historia mexicana. [...].

Una de mis obsesiones era la búsqueda de un paisaje espiritual que me había creado y que, en el fondo, era semejante al de las fotos de España. Fueron los bosques de Michoacán lo que encontré más

parecido a mi imagen ideal. Me costó mucho trabajo incorporar el paisaje mexicano, salvo el mar.¹

Este conocimiento de España a través de textos escritos, fotografías y anécdotas familiares, despertó la imaginación de estos muchachos que seguramente crearon representaciones muy particulares de ese país "fantasma".

Entre los integrantes de esta generación se cuentan: Luis Rius, Manuel Durán, Jomi García Ascot, Inocencio Burgos, Juan Espinasa, José de la Colina, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Ramón Xirau, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco González Aramburu, Víctor Rico, César Rodríguez Chicharro, Tomás Segovia, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz y Federico Patán. A este grupo se le reconoce con distintos nombres, pero todos hacen alusión a la dualidad España-México: "nepantla", o "lo que se halla a la mitad", "fronteros" e "hispanomexicana".²

A la dualidad que vive ese grupo que creció físicamente lejos de su país de origen hay que añadir, en el caso de Angelina Muñiz, un ingrediente más, que va a ser decisivo para el desarrollo de su personalidad; nos referimos a su ascendencia judía por parte de madre. En una entrevista que le hicieron Severino Salazar y Joaquina Rodríguez al referirse a su orígenes judíos dice:

Para mí fue muy sorprendente la revelación que me hizo mi madre cuando me dijo que éramos de origen judío, cuando yo tenía seis años. Es algo que he tenido que reconstruir, que he ido buscando. Se me

¹ V. Angelina Muñiz-Huberman, El juego de escribir, UNAM-ECO, México, 1991, (De cuerpo entero), pp. 21-22. Usaremos la abreviatura E.J.L.

² Federico Patán en "Del exilio en Angelina Muñiz", La cultura en México, supl., de Siempre! (México, D.F.), 16 de agosto de 1989, núm. 1880, año XXXVI, al hablar de su experiencia personal al respecto dice: "llegamos a México apenas salidos del cascarón, y nos hundimos en modos de vida y en conductas que intuitivamente sabíamos ajenas.", p. 18.

conjugaron más exilios, además del español, de los refugiados. Fue el exilio bíblico.⁵

Todas estas concomitancias, España, Hyères, Cuba, México e Israel, van a dificultar la ubicación de Angelina Muñiz dentro de un grupo definido, además de ser parte de la mencionada generación “hispanomexicana”, Muñiz es coetánea de la “Generación de Medio Siglo” mexicana, en la que se cuenta, entre otros, a: Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Beatriz Espejo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco. Todos ellos, paralelamente a su trabajo universitario, han colaborado en la difusión cultural, con traducciones, textos críticos y de creación, a través de los suplementos culturales del país y de las principales revistas: Universidad de México, Cuadernos del viento, La palabra y el Hombre, la Revista de Bellas Artes y la Revista Mexicana de Literatura. Armando Pereira, en su estudio La Generación de Medio Siglo afirma que “no hubo un sólo territorio del quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo”.⁶

También se ubica Angelina Muñiz entre los autores “judeo-mexicanos”.⁷ Ella dice al respecto:

Exilio y promisión han marcado de manera obsesiva la mayor parte de mi obra. Inauguré este tema, dentro de la literatura judeomexicana, con mi primera novela, Morada interior ... A lo largo de dieciocho obras (sin incluir ensayos sueltos), he elaborado ideas y técnicas literarias que permitieran intentar comprender este fenómeno antiguo y nuevo.

⁵ V. Severino Salazar y Joaquina Rodríguez Plaza, “Conversación con Angelina Muñiz-Huberman, en Antonio Marquet (coordinador), Tema y variaciones de Literatura 2, UAM-A, México, 1993, p. 176.

⁶ V. Armando Pereira, La Generación de Medio Siglo, UNAM, IFL, México, 1997, p. 29.

⁷ V. Jornadas culturales. La presencia judía en México. Memorias, Grupo Edición, UNAM-Multibanco Mercantil de México, 1987.

La expulsión de 1492 de Sefarad se ha enlazado con un ideal de promisión en Israel..., matizado por un exilio moderno que me tocó vivir: el exilio de los españoles republicanos después de la guerra civil.⁸

En el tratamiento que ella hace de lo judío sefardí podemos reconocer la presencia de las ideas que Américo Castro desarrolló en su libro De la edad conflictiva.⁹ Ahí él llama la atención sobre la importancia de los judíos en el desarrollo cultural de España, la que propiamente estuvo a su cargo. Ambos, Castro y Muñiz revaloran, uno desde el punto de vista histórico y la otra desde la perspectiva literaria, la obra y la ascendencia judía de grandes escritores como: Miguel de Cervantes, Mateo Alemán, Santa Teresa de Jesús, Fernando de Rojas, y Sor Juana Inés de la Cruz.

Muñiz en este campo se siente cercana a escritoras como Esther Seligson; considera que en las dos, atraídas por la profundidad del sustrato religioso y criptojudío de la Nueva España, se despertó el deseo de escribir sobre la mística judía.

Hay varios estudios sobre este aspecto de la obra de Muñiz¹⁰:

-Daniela Schuvaks, en The Jewish Diaspora in Latin America. New Studies on History and Literature publica el capítulo "Esther Seligson and Angelina Muñiz-Huberman: Jewish Mexican Memory and the Exile to the

⁸ V. Angelina Muñiz-Huberman, "Testimonio de una obra en torno a exilio y promisión." Noaj 7-8 (diciembre 1992): 25-28, citado por Judith Payne, "Creándose un mundo propio: la representación del exilio en Morada interior y Dulcinea encantada de Angelina Muñiz-Huberman", en Rita De Grandis (ed.), Simon Fraser University. Research in progress working papers, Spanish & Latin American Studies Department, 1996, num. 4, p. 61.

⁹ V. Américo Castro, De la edad conflictiva, 4a. ed., Taurus, Madrid, 1976.

¹⁰ Linda Marcos Dayan dedica su tesis, Fuego negro en fuego blanco. Angelina Muñiz-Huberman: una poética de la transmutación [inédita], Universidad Iberoamericana, México, 1995, al análisis de algunos cuentos de Muñiz. Los clasifica como: "Transmutaciones literarias", "Transmutaciones históricas" y "Transmutaciones alquímicas", a partir de los referentes que inspiran a la escritora.

Darkest Tunnels of the Past”¹¹, en el que interpreta cómo cada una de estas autoras ha iniciado un exilio interior para comunicarse con la memoria de sus antepasados judíos.

–Linda Dabbah Mustri, en su tesis para obtener su grado de maestra en Literatura Comparada: Albores de la literatura escrita por autoras judeo-mexicanas y judeo-norteamericanas,¹² elige para su estudio comparativo a Angelina Muñiz y a Ethel Krauze de entre un grupo amplio de escritoras judeo-mexicanas que incluye a: Margo Glantz, Esther Seligson, Myriam Moscona, Sabina Berman, Perla Schwartz, Mónica Mansour y Sara Sefchovich, entre otras.

–Aralia López González publicó el ensayo: “El desencuentro amoroso y la transgresión (Tres cuentos y tres autoras mexicanas)”, en el que trabaja cuentos de una una sola escritora mexicana, María Luisa Puga, y de dos judeo-mexicanas, Angelina Muñiz y Esther Seligson.

La obra de creación y de investigación de Angelina Muñiz, que hasta la fecha se ha publicado en libros personales comprende:

–Siete novelas: Morada interior, 1972; Tierra adentro, 1977; La guerra del Unicornio, 1983; Dulcinea encantada, 1993; Castillos en la tierra, 1995; Las confidentes, 1997, y El mercader de Tudela, 1998.

–Cuatro libros de cuentos: Huerto cerrado, huerto sellado, 1985; De magias y prodigios. Transmutaciones, 1987; Primicias, 1990, y Serpientes y escaleras, 1991.

¹¹ V. Daniela Schuyaks, “Esther Seligson and Angelina Muñiz-Huberman: Jewish Mexican Memory and the Exile to the Darkest Tunnels of the Past”, in David Sheinin and Lois Baer Barr (eds.), The Jewish Diaspora in Latin America. New Studies on History and Literature. Garland Publishing, Inc., New York and London, 1996. pp.75-88.

¹² Herlinda Dabbah Mustri. Albores de la literatura escrita por autoras judeo-mexicanas y judeo-norteamericanas. [tesis inédita]. UNAM, México, 1995.

-Una antología: Narrativa relativa. Antología personal, 1992.

-Cinco libros de poesía: Vilano al viento. Poemas de amor y del exilio, 1982; El libro de Miriam, 1990; El ojo de la creación, 1992; La memoria del aire, 1995, y El trazo y el vuelo, 1997.

-Su autobiografía: El juego de escribir, 1991. Y

-Dos libros de ensayos: La lengua florida, 1989, y Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica, 1993.

Su labor de escritora ha sido reconocida con los premios: "Magda Donato", 1972; "Xavier Villaurrutia", 1985; "Fernando Jenó"; 1988, "Harvey L. Johnson"; 1988, "Sor Juana Inés de la Cruz", 1993, y José Fuentes Mares", 1997.

Daremos ahora algunas pautas que permitan tener una idea de conjunto de la obra de Angelina Muñiz:

-Con respecto a la temática, la misma autora se ha manifestado en entrevistas como en la que le hace Macarena Huicochea:

Yo tengo dos líneas temáticas paralelas: una es muy realista y otra tiende a la expresión mística. Creo que ambas se complementan porque solamente de la búsqueda del realismo puede surgir, precisamente, la expresión mística.¹³

Aunque parecen ser dos las líneas temáticas, consideramos que más bien son dos extremos de una sola línea que nace en un hecho concreto y hasta trivial, como sucede con textos de algunos de sus libros de relatos o de sus novelas, que provoca cuestionamientos más profundos en el ámbito social, cultural o psicológico, cercanos a la línea de lo místico; entendiendo

¹³ V. Macarena Huicochea. "La sacralización de la palabra. Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman", en Castálida. Revista del Instituto Mexiquense de Cultura. (Toluca, México). año 1. verano 1994. núm. 1. p. 47.

por místico lo que envuelve misterio o una razón oculta. También hay ejemplos de textos en donde lo místico tiene que ver con la contemplación divina; entrarían aquí los textos relacionados con la Cábala o con otras formas de revelación. En la entrevista antes mencionada señala Muñiz:

La relación inmediata con la muerte y el éxtasis sensual, que están descritos en muchos de mis relatos son muy parecidos al trance místico, pues así ocurría con los verdaderos místicos, y con lo que podría ser un atisbo del final de la vida; de la muerte en sí; es decir, como una expresión de amor.¹⁴

Morada interior es un ejemplo de lo que Muñiz llama neomística o la mística del siglo XX. La protagonista, Teresa de Avila, presenta otro aspecto de su personalidad, ajeno a la religión, pero que también llega al éxtasis.

Si hablamos concretamente de temas desarrollados por Muñiz, mencionaremos algunos de los más frecuentes: el exilio, la muerte, la soledad, el silencio, el hermano muerto, el incesto, la guerra, la locura, el acto de creación literaria, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, anécdotas de la vida de personajes literarios y personajes históricos, experiencias autobiográficas, la reconstrucción de la propia infancia y la recreación de obras literarias clásicas.

Entre sus fuentes de creación tenemos dos muy importantes: la autobiográfica y la literaria.

Su obra revela una vida libresca vivida intensamente, sus lecturas llenan gran parte de su existencia. El “allá” y el “entonces” está por encima del “aquí” y el “ahora”. Por sus venas corre sangre y tinta. Lo que advertimos

¹⁴ Ibid., p.48.

con mayor fuerza es una sólida cultura hispánica, de allá y de acá, de hoy y milenaria.

También con respecto al lenguaje Muñiz tiene una actitud mística, en sus textos no hay palabras de más, logra la desautomatización del lenguaje y un ritmo musical tanto en prosa como en verso. La puntuación y la tipografía también van acordes al ritmo y a la significación. En su autobiografía compara esta actitud con la propia del cabalista:

Que reescribe los textos sagrados con la mayor perfección, porque equivocar una letra sería destruir el universo. Por tanto mi estética es una ética del lenguaje. Procuro escoger la palabra precisa, la que significa exactamente lo requerido y desdeño las modas y actitudes circunstanciales. Me dirijo al meollo y aparto la corteza. Si empleo un adjetivo le adjudico un valor nominativo y recupero para él su calidad sorpresiva. No me conformo con el uso habitual y desgastado: renuevo, desgarro y reconstruyo. (E.J.E., p.32)

Estas características del uso indistinto del lenguaje para la prosa y el verso, nos llevan al planteamiento de la falta de fronteras entre los géneros literarios que cultiva¹⁵. En una entrevista que le hace Miguel Angel Quemain, Muñiz se refiere a lo generalizado de la ruptura de géneros, dice entonces: "los tres grandes maestros de nuestra época, Joyce, Proust y Virginia Woolf, ya tenían ese antecedente de ruptura"¹⁶.

Para Eduardo Mateo Gambarte:

Cada vez más Angelina Muñiz utiliza la goma para borrar fronteras entre géneros. Sus productos son ensayos narrativos o poemas lirico-

¹⁵ Pura López Colomé que ha estudiado tanto la prosa, hace la introducción de la antología de cuentos Narrativa relativa. Antología personal, como la poesía de Muñiz, en "Sobre La memoria del aire, de Angelina Muñiz, Filosofía y Letras, Boletín, (México) agosto-septiembre, 1996, p. 26, señala que: "el paso de un género a otro, en su caso muy particular, no resulta tan abrupto. De hecho, su narrativa, sus cuentos sobre todo, configuran un peldaño previo, natural, preparatorio de su poesía."

¹⁶ V. Miguel Angel Quemain, "Angelina Muñiz-Huberman. Los exilios excéntricos", en Reverso de la palabra, El Nacional, México, 1996, p. 304.

filosóficos que en diferentes proporciones contienen narración, ensayo y poesía.¹⁷

La experiencia de Muñiz como lectora excelente, traductora, maestra de literatura y crítica literaria, seguramente ha repercutido en su poética.

Consideramos que la creación de las vanguardias, que establece un “toma y daca” con la teoría, también está presente de varias maneras en los recursos de Muñiz para desautomatizar y hacer originales sus creaciones, como sucede en el traslape de géneros al que nos referimos.

Las formas de desautomatización utilizadas por la escritora tienen que ver con la ruptura de la tradición. El humor, la ironía y la parodia aplicados al lenguaje, a ideologías políticas y religiosas, a textos clásicos y costumbres sociales lo ejemplifican.

La novela Dulcinea encantada, a la que dedicamos el presente estudio, ocupa un lugar muy importante en la obra de Muñiz. Su escritura duró muchos años:

Dulcinea encantada fue una novela de revelación [...] Siempre quise escribir una novela sobre el exilio español, eso lo pensé desde los 18 años. Seguí escribiendo y la pospuse. Hice borradores, pero no me funcionaban. La idea estaba ahí. [...] Hasta que un día yendo por el periférico “me ocurrió la revelación”. Cuando la escribí, fluyó y no podía parar.¹⁸

Según nos dice en su autobiografía, dicha novela sufrió infinitas variaciones a lo largo de 30 años. Esto es importante porque en todo ese tiempo, de las inquietudes iniciales sólo se conservan las verdaderamente

¹⁷ V. Eduardo Mateo Gambarte, “Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispanomexicana”, en : Cuadernos de investigación filológica, Universidad de La Rioja, Logroño, 1992, XVIII, fasc. 1-2, p. 79.

¹⁸ V. Mariana Bernardez, “En el centro, el exilio”, en La jornada semanal, (México), 12 de septiembre de 1993, núm. 222, p. 30.

importantes, como la de hacer un libro sobre el exilio, pero seguramente incluye otros intereses que surgieron después. Muñiz ha dicho que esta novela “recoge o explica las anteriores” (Morada interior, Tierra adentro y La guerra del Unicornio).

Consideramos que la investigación hecha sobre Dulcinea encantada nos permitió asomarnos a la obra total de Angelina Muñiz, pues contiene muchos de sus elementos distintivos como son el uso del lenguaje, la tipografía, la puntuación, la ambigüedad en el uso de los géneros, las variaciones sobre el mismo tema, el humor, la ironía y la parodia.

Desde luego que en el centro de Dulcinea encantada está el exilio:¹⁹ el de los que salieron de España por la guerra civil, el exilio interior de Dulcinea y el exilio social que vive Leninito. Es una obra que aglutina muchas de las obsesiones temáticas de su autora, mencionemos por ejemplo: la soledad que vive el que está lejos de su lugar de origen y de sus seres queridos, el recuerdo de lo vivido en la infancia, la muerte del hermano, el incesto, la crítica a los valores establecidos, la guerra y sus consecuencias y la referencia a personajes históricos y literarios. La locura y el proceso de creación literaria tienen también un lugar preeminente en este libro.

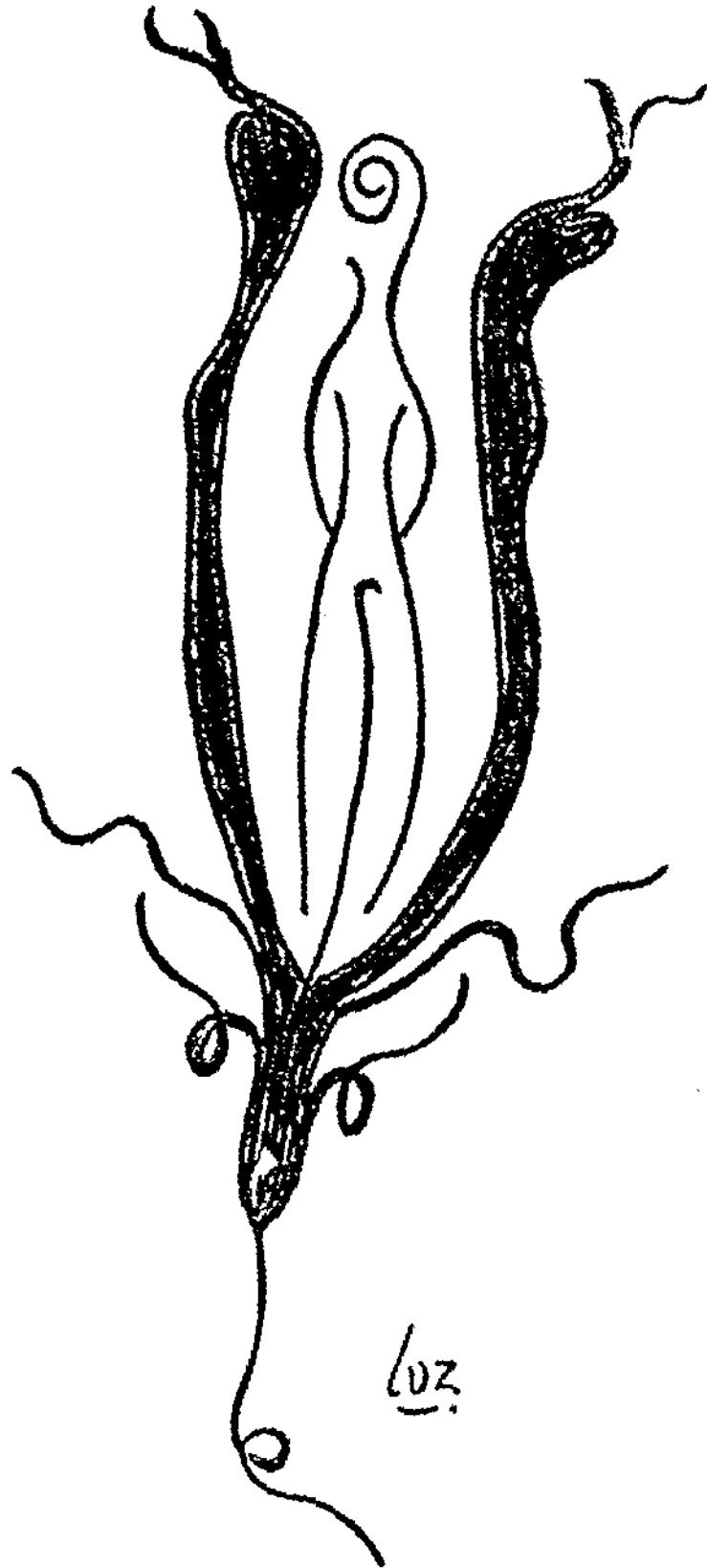
El análisis de Dulcinea encantada nos permite hacer referencia tanto a sus demás obras como a su poética. Comenzaremos destacando tres tipos de reiteraciones: textuales, de sentido y de sonido.

¹⁹ Recordemos un fragmento del poema “El largo camino”, tomado de Angelina Muñiz-Huberman, Vilano al viento. UNAM, 1982, p. 27.

El exilio
Siempre el exilio
En el centro
el exilio

Los elementos de la cultura del Barroco presentes en esta novela, nos inclinaron a reconocer en ella elementos del Neobarroco hispanoamericano contemporáneo; para lo cual partimos de algunas de las propuestas de Severo Sarduy en su libro Ensayos generales sobre “El Barroco”.

Las diversas relaciones intertextuales que Angelina Muñiz establece en esta novela nos sugirieron la idea del palimpsesto. Así que, como paleógrafos nos acercamos a ella para tratar de distinguir algunas huellas presentes en el texto.



Me dedico a repasar todas las historias
[...] Los hilos de unas los entretejo
con los hilos de las otras.

Blizmaná

1. REPETICIONES¹

1.1 Recurrencias semánticas y fonéticas.

El procedimiento retórico de las repeticiones resulta ser una constante en el discurso literario de Dulcinea encantada²; aunque se presenta de forma asistemática y con una gran versatilidad. Encontramos en dicha novela distintos tipos de reiteraciones: textuales, de sentido y de sonido que logran un efecto cercano a la obsesión.

Una de la palabras clave que se repiten en la novela, de modo intermitente, es **encantada**³: aparece por primera vez como adjetivo que caracteriza a la protagonista, Dulcinea encantada, con el significado de hechizada que tiene en el Quijote. Le preguntan a la protagonista: “¿Quién te encantó, Dulcinea? ¿Quién te inmovilizó como estatua de marfil? Las otras niñas con las que jugabas a los encantados, ¿te acuerdas?” (pp.143-144) Páginas más adelante le plantean la posibilidad de liberarse de su condición de encantada:

Si salieras de tu **encanto**. ¿Qué hacer contigo? Conmigo nada. [...] Yo no saldré de mi **encanto**. Nadie me **desencantar**á. Sois vosotros los que debéis **desencantar**os. Hallar la varita maravillosa que os deje prendados y en silencio. Prendidos y en claridad.(p.157)

¹ De acuerdo con Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, 8a. ed, Porrúa, México, 1997, p. 425, La repetición es un:

procedimiento retórico general que abarca una serie de **figuras** de construcción del **discurso**. Consiste en la reiteración de **palabras** idénticas [...] o de igualdad relajada [...] o bien en la igualdad de **significación** de las palabras [...].

La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático.

² En este capítulo todas las citas tomadas de Angelina Muñiz-Huberman, Dulcinea encantada, Joaquín Morán, México, 1992, llevarán en el texto solamente el número de página entre paréntesis, porque no se confunde con otra obra, pero a partir del siguiente capítulo antes del número de página irá la abreviatura D.E

³ Las negritas están puestas por nosotros en las citas de este capítulo en las que se trata de hacer más notoria la frecuencia de la repetición.

En la primera cita encontramos: encantó y encantados, un sinónimo, inmovilizó, y una comparación: “como estatua de marfi”. En la segunda cita, en cuatro líneas, dos veces el sustantivo encanto y dos formas conjugadas del verbo desencantar: desencantará y desencantaros. Se alude al hechizo y al enamoramiento que deja ensimismadas a las personas y convierte la expresión usada para ello en sinónimo de una posible visión mística que mantiene aferrado a permanecer en la luz al que ha tenido una revelación. Hay además repetición paronomástica entre prendados y prendidos, y un juego semántico entre prendido y claridad.

Con ese mismo sentido se usa la palabra clave para definir: historias, lugares y recuerdos; todos encantados.

Se utiliza también como sinónimo de gusto por realizar algo: “le encantaba cambiar habichuelas” (p.74) O con el matiz de disfrutar el sabor de algún alimento: “(y los aguacates, que le **encantan**)”. (p.62)

Con estas reiteraciones se crea un ambiente especial, fantástico, imaginado o soñado, donde se desarrollan hechos extraordinarios.

El silencio que, como vimos, es una manifestación de ensimismamiento característico de los encantados va a ser otra recurrencia: la narradora no habla más que interiormente, el ermitaño es mudo y Amadís, que es idéntico a ella, también permanece en silencio.

Con el nombre de Amadís, que corresponde a la pareja de Dulcinea, la narradora hace juegos de palabras: “no, no es Amadís. Debe ser Amadeo. Amado de Dios o que ama a Dios. Wolfgang Amadeus Mozart. Este es el verdadero Amadis. [...] No, no me gusta Amadeo. Amadís si. Y es lo mismo, Amadiós-Amadís.” (p.67)

Dulcinea intenta demostrarse si existe o no el amor y si amó o no a Amadís. En su monólogo, para lograrlo, repite cinco veces la frase “**y no lo hubiera notado**” con una variación en la última que sirve para cerrar la idea que iba creciendo en emoción en cada una de las repeticiones. Sin embargo, más que aclarar, la frase sirve para confundir, sobre todo al lector que no sabe si se refiere al ambiente o al mismo Amadís, pues está ante una construcción sintáctica ambigua y muy larga:

Si lo hubiera amado hubiera sido entre cardos y desperdicios y podredumbre **y no lo hubiera notado**. Entre moscas y basuras y hedores. **Y no lo hubiera notado**. Entre llantas reventadas, clavos y herrumbres. **Y no lo hubiera notado**. Entre agujas, alfileres y bisturíes. **Y no lo hubiera notado**. En el cieno, en el pantano y en la marisma. En la asfixia y en el vómito. En el estertor y en la contracción. **Y nunca lo hubiera notado**. (p.51)

Dulcinea rechaza el pretérito de subjuntivo porque representa el tiempo de acciones que no sucedieron: “de todas las desesperanzas del hombre: si hubiera. De todos los errores: si hubiera. De todas las desmemorias: si hubiera.”(p.96) El amor desinteresado y ciego no existe, desde su punto de vista, aunque el hombre lo idealice. Consecuentemente, ella no ha amado realmente a Amadís, todo ha quedado sólo en su imaginación.

El valor que para Dulcinea tienen los libros está expresado en muchos momentos de la novela, transcribo un fragmento en el que se hace bastante evidente:

Se parte del libro y se regresa al libro. Se vive en el libro. Del libro. Cabe el libro. Con el libro. (Ante el libro.) (Bajo el libro.) Entre el libro. Hacia el libro. Hasta el libro. Para el libro. Por el libro. Según el libro (variando, y esto es muy importante). Tras el libro (no escuchándose, sino persiguiéndolo). Pero nunca sin el libro o contra el libro. Mucho menos exceptuándolo. (p.91)

Caben muchas interrogantes ante la lectura de este texto, ¿se estará refiriendo a La Biblia como el libro de los libros porque representa la historia de la humanidad? ¿O tomará en cuenta como Borges y como muchos otros escritores y críticos que no existe más que un sólo libro? Dulcinea lo está tomando en cuenta como totalidad, como principio y fin; para expresar esto usa casi todas las preposiciones del castellano con la palabra **libro**. Como sabemos, las preposiciones unen palabras denotando el tipo de relación que guardan entre sí. Aquí se trata de agotar las posibles relaciones del hombre con el libro, siempre y cuando éste quede como superior; si el caso se presta a duda, o no usa la preposición, como sucede con “sobre”, o crea una doble negación. De acuerdo con el texto, como para Dulcinea “en el principio era el libro”, el hombre nunca estará sobre él .

Está implicada la idea de circularidad en “se parte del **libro** y se regresa al **libro**”, que será otro de los motivos reiterados de distintas formas en la novela.

Hay otros ejemplos de paronomacia⁴ como el referido a Amadis, transcribo dos: “no la que ella entiende. Ni extiende. Ni atiende. Ni tiende.” (p.21) O “cortábamos frases, fresas. Moras.” En los dos textos se da la repetición de fonemas de palabras contiguas y diferentes. Esto produce un efecto parecido al que provoca la rima; el lector siente cercanos los vocablos por el sonido, pero distantes por el sentido.

Las repeticiones son un recurso utilizado por Muñiz para relacionar historias distintas o para recordar un hecho anterior con mucha fidelidad. Al

⁴ Estos ejemplos recuerdan a otros autores que también juegan de ese modo con el lenguaje. Entre ellos podemos citar a Salvador Novo y a Guillermo Cabrera Infante

describir las actividades que realiza uno de sus personajes dice Dulcinea:

“Ayuda a la Marquesa a hacer encaje de bolillo, a bordar pañuelos de lino blanco, a escoger sedas y tafetanes.”(p.98) Siete páginas más adelante se refiere al mismo hecho diciendo: “Sí, [ella] ha ayudado a la Marquesa a hacer encaje de bolillo, a bordar pañuelos de lino blanco, a escoger sedas y tafetanes.”(p.105)

No obstante que se repita textualmente lo sucedido, sabemos que el significado se modifica al cambiar el contexto. En el ejemplo presentado, la primera vez que se describe la actividad realizada por el personaje, tiene una frescura que no tiene la segunda; donde se hace énfasis en lo repetitivo y cansado de las actividades cotidianas.

Otra reiteración, que considero importante subrayar, es la que se refiere al Unicornio:

Tal vez un rinoceronte no sea bello, pero es una excepción. Y puede convertirse en un unicornio. (p.79)

No somos los únicos como nos creemos. Repetimos y volvemos a repetir lo mismo que otros han repetido y vuelto a repetir. El unicornio aparece en todas las regiones. Jerusalén es del cielo y es de la tierra. El unicornio vaga por China, por India, por Persia. En Jerusalén está el Muro, la Mezquita y la Cruz. El unicornio se dejó bordar en los tapices. Giotto pintó Jerusalén y también Doré. El unicornio ha renacido y en los cristales de los automóviles está pegada su efigie. Jerusalén se retrata sobre platos y ceniceros. Hay unicornios en servilletas de papel y también en lo más profundo de las almas. Jerusalén viaja y Jerusalén es innombrable. El unicornio es vislumbrado por aquí y por allí. Jerusalén es cíclica. (pp.118-119)

En la primera cita, se alude a la doble valoración bíblica del rinoceronte: por una parte se le considera, en la emblemática cristiana, como la antítesis del licornio (unicornio); y, por otra, es visto como la imagen de la

fuerza de la cólera de Dios.⁵

En segunda cita, además de presentar la repetición como algo intrínseco a la vida, se hace una síntesis de la presencia del unicornio a través de diferentes culturas y en tiempos distintos; desde la antigüedad hasta el presente.

Para describir la hermosura de Blizmaná, metafóricamente se le compara con la mujer virgen, capaz de atraer al unicornio para poder cazarlo:

Su belleza parece a punto de quebrarse. Todo ella se clarifica. De cristal de roca tallado. Brillante fragmentado. Marfil en relieve. Mármol sin veta. Vaso, en fin, de unicornio. (p.130)

Angelina Muñiz ha desarrollado el motivo del Unicornio no sólo en la novela que ahora nos ocupa, sino también en otros textos en los que tiene la función de motivo generador. Uno de ellos es el relato "Sobre el Unicornio", publicado por primera vez en 1980 en Thesis. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, abril, 1980. Y, posteriormente, en 1985 en el libro Huerto cerrado, huerto sellado. El otro, es la novela publicada en 1983, La guerra del Unicornio.

Son muchas más las formas de repetición y de variación que encontramos en esta novela de Muñiz, a las que nos referiremos en las otras partes de la presente investigación que, consecuentemente, resultará reiterativa como su objeto de estudio.

Como sabemos, el arte barroco se distingue por el uso frecuente de las repeticiones; así que por ésta y otras características que comparte Dulcinea encantada con la literatura barroca, decidimos analizar la novela de Muñiz

⁵ V. "VIII El rinoceronte, antítesis del licornio", en L. Charbonneau-Lassay, El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media I. Liberduplex, Barcelona, 1996, p. 347.

desde este punto de vista en el siguiente inciso.

1.2 *Dulcinea encantada, ¿una novela neobarroca?*

El concepto de "neobarroco" al que hago referencia, procede de las reflexiones que hace Severo Sarduy en su libro Ensayos generales sobre "El Barroco"⁶, donde compara las situaciones histórico-científicas vividas por la gente de los siglos XVI y XVII con las actuales, para entrar a analizar el arte barroco y el arte neobarroco. En lo que respecta a lo científico dice Sarduy:

El hombre del primer barroco, es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada.

Lo mismo ocurre con el hombre de hoy.⁷ A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable [...] sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta [...] una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción⁸ "fuera" del tiempo y del espacio.⁹

⁶ Severo Sarduy, Ensayos generales sobre "El Barroco", FCE, Buenos Aires, 1987.

⁷ La actitud escéptica ante la verdad absoluta en las diferentes áreas, la encontramos generalizada en el presente siglo: en los aspectos social y político se ha dado cabida al desarrollo del multiculturalismo, que implica un fuerte cuestionamiento a las verdades tradicionales que anteriormente imponía el grupo dominante. En el aspecto científico, la "teoría de la relatividad" dada a conocer por Hendrik A. Lorentz y posteriormente difundida por Albert Einstein, y el "principio de incertidumbre" desarrollado por Werner Heisenberg ponen en guardia a los estudiosos, no solamente de la ciencia, sobre aparentes seguridades. Tenemos por ejemplo que: los cambios sufridos por un objeto que se desplaza a velocidades elevadas, cercanas a la velocidad de la luz, deja de regirse por la misma medida de tiempo. Así mismo, a nivel microscópico no se puede determinar simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula. La asesoría sobre el tema fue brindada por el Ingeniero Químico Eugenio Gómez Santamaría.

Anteriormente no se cuestionaba la medida del tiempo en relación a los cambios de la materia, ni se imaginaba alguna dificultad para precisar, en forma simultánea, la posición y la velocidad de una partícula microscópica.

⁸ Severino Salazar en "Elementos postmodernos en Dulcinea encantada de Angelina Muñiz-Huberman", en La vida literaria. Revista de la Asociación de escritores de México, A.C. (México), marzo-abril de 1994, núm. 5, p.42, señala que Dulcinea "va haciendo intentos desafortunados por reconstruir el tiempo primigenio, el del mito, el de la edad de oro, pero se encuentra cara a cara con su propio proceso entrópico y destructor, aunado a los procesos del mundo exterior del cual ella es sólo una parte; que no son otros más que los inequívocos signos de la postmodernidad [...] el fin de las utopías".

⁹ V. Severo Sarduy, Ob. cit., pp 36-37.

En lo que se refiere a los aspectos histórico-sociales de la época comprendida de 1600 a 1680 en España, que repercuten en el arte de este periodo, haremos referencia a la importante información que nos aporta José Antonio Maravall en su libro La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica¹⁰. En el capítulo 6, “La imagen del mundo y del hombre”, de la tercera parte, Maravall se refiere a la conciencia social de crisis que suscita en los hombres una visión de mundo pesimista y confusa. La peste, el hambre y la miseria que padecen muchos españoles de la segunda mitad del siglo XVII, actualmente no resultan extraños para la mayor parte de la población de los países hispanoamericanos que también se ven amenazados por el sida, el hambre y la pobreza. Así, los sentimientos producidos por la inestabilidad ambiental en las dos etapas mencionadas han sido expresados en obras artísticas cuyas características tienen muchos elementos en común; entre ellos tenemos: la confusión, el tremendismo, el horror al vacío, la polisemia, el uso de la antítesis, la crítica a lo equilibrado, a lo unívoco, a lo universal, a lo inamovible y a los valores establecidos arbitrariamente por un grupo que sustente el poder. El concepto de realidad en estos textos es, por tanto, caótico.

Severo Sarduy, después de referirse a estudios astronómicos del presente siglo, dice lo siguiente:

Se repite pues, con la cosmología actual y su posible **retombée** en un neobarroco, [...] la misma estrategia discursiva de Galileo: la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los

¹⁰ V. José Antonio Maravall, La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. 3a. ed., Ariel, Barcelona, 1983.

auspicios de una demostración legal¹¹.

El ambiente de inestabilidad ocasionado por los cambios sufridos en la sociedad española del XVII es evocado también en la novela Dulcinea encantada. En este caso su(s) protagonista(s) está(n) desestabilizada(s) emocionalmente porque se encuentra(n) en un lugar que siente(n) ajeno; duda(n) de cualquier seguridad aparente.

La referencia que el último capítulo de esta obra hace de El gran teatro del mundo de Calderón de la Barca¹², aunada a la actitud reiterada de desconfianza ante cualquier certidumbre, nos hizo pensar que el concepto de realidad expresado en la novela de Muñiz tiene una relación muy estrecha con el manifiesto en algunas obras de los siglos XVI y XVII.

Para este acercamiento de Dulcinea encantada continuaremos con la propuesta comparativa entre barroco y neobarroco desarrollada por Sarduy¹³, apoyados con textos de literatura barroca y con estudios especializados sobre ella, como el mencionado de José Antonio Maravall. Partiremos de algunas de las características que son comunes tanto a la novela de Muñiz como a obras representativas del barroco español.

Incertidumbre

Esta se manifiesta en el monólogo-diálogo de la narradora, que

¹¹ V. Severo Sarduy, ob. cit. p.20.

¹² V. Pedro Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo, Eugenio Frutos Conés (ed.), REI, México, 1988, (Letras Hispánicas)

¹³ Severo Sarduy también desarrolla este tema en el ensayo titulado "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno, coordinador, América Latina en su literatura, 7a. ed., Siglo XXI Editores, México, 1980, pp.167-184.

constantemente duda acerca de lo que podría considerarse la realidad;¹⁴ si expresa alguna certeza, inmediatamente plantea otras diferentes e incluso contradictorias. Ante una afirmación como la siguiente: "la imaginación es la única realidad"(p.33), la narradora, dada la diversidad de apreciaciones posibles ante un mismo hecho, pone en duda la exactitud de las percepciones de los sentidos y plantea una solución muy subjetiva: hay tantas realidades como imaginaciones. Pero aunque aparentemente la convence su conclusión, la narradora necesita reforzarse a sí misma en forma repetitiva, por ello dice: "Todo lo invento. Todo es ficción. La única realidad. ¿La única realidad? ¿Cuál es la única realidad? ¿Cuál? ¿Es? ¿La? ¿Unica? ¿Realidad? La que invento. La. Que. Invento."(p.110) Los conceptos "ficción y realidad" se asimilan mutuamente y se proponen como sinónimos.

Otro problema que también se aborda en la novela es el de la veracidad, que resulta ser tan ambiguo como el de la realidad; ambos están íntimamente relacionados. La narradora dice por ejemplo: "No importa que sea verdadera o inventada: el hecho está en contar la historia: la realidad está en imaginar." (p.128) La verdad no tiene un valor estable, no hay una verdad, sino partes de ella.

Todas las certezas expresadas en la novela de Muñiz son momentáneas. Las afirmaciones y puntos de vista sobre la realidad y sobre la capacidad de imaginarla cambian continuamente.¹⁵ La idea de incertidumbre

¹⁴ El epígrafe, de Paul Klee, con que comienza la novela, hace hincapié en la cercanía que hay entre el interior y el exterior.

¹⁵ María del Carmen Hernández Lazo en "Sor Juana y Dulcinea. Dos musas y Angelina Muñiz-Huberman", *Excelsior* (México, D.F.), 23 de enero de 1994, señala que *Dulcinea encantada* es "un libro elaborado sin ningún apuro. Cifrándose y borrándose en el proceso mismo".

ante todo lo que se vive es reiterativa en los monólogos de Dulcinea; la protagonista-narradora. Duda de todas las apariencias y cree que si llega a la esencia partirá nuevamente de cero, por eso dice:

Se me escaparía la historia real, no la imaginada. Porque amar no es real: lo visible no es ni exacto ni verídico. Hay que atravesar las capas de piel, ir cortando hasta llegar a lo medular y aún sobrepasar lo medular y alcanzar la claridad del vacío. Entonces, en el vacío, amar. (p.52)

El autoconocimiento le va a permitir a Dulcinea tener también una percepción no racional del mundo, sino intuitiva, cercana a la mística; que la relaciona de una forma distinta con la totalidad, pues cambian los conceptos de espacio y tiempo lineal.

Su actitud escéptica la lleva a dudar también de la imaginación que por un momento implicó alguna seguridad. Citamos nuevamente las palabras de la narradora, que se pregunta y se contesta a sí misma: "cómo voy a imaginar lo que no existe: la realidad es inimaginable."(p.174) Está implícito aquí el problema de las modificaciones constantes que sufre el ser humano al paso del tiempo. Nada permanece fijo, a través del tiempo los seres se modifican interior y exteriormente.

En la época del Barroco, nos dice Maravall, se intensifica la necesidad de conocer al hombre, a quien "no se le considera un **factum**, sino un proceso: un **fieri**, un hacerse." Esto se expresa en obras como la de Gracián quien considera que el hombre va haciéndose a sí mismo, "no se nace hecho"¹⁶

En la novela de Muñiz, los cambios se dan al ritmo del pensamiento de

¹⁶ V José Antonio Maravall. Ob. cit., pp.348-349.

Dulcinea, como puede observarse en el caso de la cita que a continuación transcribimos, donde la protagonista-narradora imagina que puede alterar una realidad con sólo proponérselo mentalmente: "Con decir que huyó y que lo mataron por la espalda. Como en realidad fue, pero que sus padres no lo saben. O como en realidad no fue y que tampoco sus padres lo saben."(p.145) La contradicción constante es otra forma de crear incertidumbre.

Esta mezcla de ficción y realidad la encontramos en varias obras literarias de los Siglos de Oro; En El Quijote, uno de los correlatos más importantes de Dulcinea encantada, la acción se desarrolla en un ambiente de ambigüedad.¹⁷ La realidad exterior se transforma en la mente de don Quijote que confunde indiscriminadamente sus saberes. Tanto en la novela de Cervantes como en la de Muñiz, la realidad literaria que sus protagonistas conocen a través de sus lecturas, es el caso de novelas de caballería para don Quijote, y del mismo Quijote para la Dulcinea del texto del siglo XX, no se diferencia de otro tipo de experiencias vividas por ellos en su cotidianeidad.

Se hace necesario tener presente la obra de Calderón de la Barca, en la que se desarrolla literariamente la mencionada ambigüedad, porque es uno de los referentes importantes en la novela de Muñiz. En La vida es sueño, considerada por la crítica como reflejo del orden barroco,¹⁸ se plantea precisamente que nada es verdad y nada es mentira, como dijera Sor Juana Inés de la Cruz.

¹⁷ También conviene recordar la novela ejemplar de "El licenciado Vidriera", cuyo protagonista igualmente vive confundido con la "realidad". V. Miguel de Cervantes, El Licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares. Inmaculada Ferrer (ed., y notas). Luis Rosales (pról.). Salvat Editores, España. 1971. (biblioteca básica salvat, 8).

¹⁸ V. Domingo Ynduráin, "Calderón", en Francisco Rico, (comp.), Historia y crítica de la Literatura Española, 3. Bruce W. Wardropper, Siglos de Oro Barroco. Editorial Crítica, Barcelona, 1983. pp.743-765.

El t3pico del Barroco que considera al mundo como teatro tiene que ver con la transitoriedad, la rotaci3n del reparto y la condici3n de la apariencia que se vive tanto en el escenario como en la vida cotidiana;¹⁹ es, as3 mismo, el motivo generador de El gran teatro del mundo.²⁰ El concepto de la vida como una representaci3n, tambi3n lo encontramos literaturizado en la novela de Mu1iz. La referencia directa a estos motivos literarios y al mismo Calder3n en el libro de Mu1iz, invita a los lectores a reflexionar al respecto.

Dulcinea encantada arbitrariamente, como el "Autor soberano" de El gran teatro del mundo, asigna un papel a los protagonistas de sus novelas mentales; los condiciona al fijarles un tiempo y un lugar determinados. Como narradora no deja de ser la autora del destino de sus criaturas aunque dialogue moment3neamente con ellas y alguna llegue a manifestarle su deseo de hacer uso del libre albedr3o:

Dulcinea, vas a escribir tu diario en tu habitaci3n de alto techo y vigas negras. Vas a escribir tu diario [...] Te equivocas, lo que voy a escribir es mi otro diario. Lo que no s3 y lo que no entiendo. Lo que no es verdad y lo que no se manifiesta. (p.169)

Sin embargo, esto no sucede porque su destino ya hab3a sido trazado y no estaba previsto que ella escribiera ese diario.

Se1ala Maravall que "sin referencia a ese plano problem3tico, inestable, de las tendencias ag3nicas de libertad exterior, no se entiende el Barroco. Pero no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad."²¹

¹⁹ V. Jos3 Antonio Maravall, Ob., cit., p.320.

²⁰ V. Emilio Orozco D3az y Domingo Yndur3in, "El gran teatro del mundo", Francisco Rico, Ob. cit., pp 807-814.

²¹ V. Jos3 Antonio Maravall, Ob., cit., p.355.

La estructura de la novela de Muñiz se caracteriza por la repetición pero con variaciones. La narradora, que tiene por nombre Dulcinea, cuenta a un mismo tiempo sucesos de su propia vida y de dos novelas más que está inventando, cuyas protagonistas son llamadas también Dulcineas. No alternan de modo regular las narraciones, ni hay alguna indicación que introduzca las diferentes historias, aunque la mayoría de las veces están separadas por un doble renglón en blanco.

Las historias se desarrollan en tiempos y lugares distintos, pero en ocasiones la narradora las confunde, pues todo es producto de la imaginación y ésta es muy elástica y cambiante:

¿Puede existir eso de vivir en un lugar concreto? O ¿se vive en todas partes al mismo tiempo? Sí, estoy en este automóvil, en el Periférico, en México. Pero ¿es real? ¿No estoy viviendo también en los bosques de Puschino, o de Saratov, en la casa de Cuernavaca, en las casas de México: en la colonia Condesa, en la colonia Nápoles, en Mixcoac, en San Angel? [...] ¿Viviré en México? ¿Estoy realmente en México? (p.124)

Horror al vacío

Continuando con esta inercia comparativa, consideramos pertinente recordar algunas de las observaciones que hace Arnold Hauser sobre el arte barroco, especialmente en lo que se refiere al artificio de las obras de esa época. Dice Hauser que:

Junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprendibilidad, infinitud de la representación.²²

²² Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, T.2, Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.102.

El sentimiento de inagotabilidad en Dulcinea encantada se logra con la proliferación simultánea de historias, espacios, tiempos y dobles, así como con otras formas de repetición a las cuales nos vamos refiriendo a lo largo de la investigación. Muñiz utiliza el monólogo interior para su protagonista-narradora quien, sin salirse del automóvil donde viaja por el Periférico de la ciudad de México, puede trasladarse mentalmente, y en forma casi simultánea, a otros espacios y a otros tiempos donde ubica las historias que está pensando; una corresponde a la propia, en el siglo XX y en los lugares europeos y americanos donde ha permanecido hasta ese momento; otra se desarrolla en la Europa medieval y la tercera en el siglo XIX en México. Dice la narradora: "En realidad, por el Periférico se puede pensar no en una novela, sino en varias."(p.18) Dulcinea-narradora mental, se desdobra, en ocasiones, en un tú representado por una voz con quien dialoga, y, por momentos, al tomar distancia se convierte en omnisciente e informa a los lectores sobre la situación mental y física de la Dulcinea del siglo XX. Esa voz es otra y es la misma narradora, y sirve como recurso de enlace entre las tres historias; con las citas siguientes se ejemplifica lo dicho anteriormente. La voz llama la atención a la narradora por desentenderse de sus historias: "Dulcinea, Dulcinea, ¿por qué se te olvida que debes seguir escribiendo tus dos novelas? (p.42). Aparentemente la protagonista-narradora no se molesta con las atribuciones que se toma esa voz, sin embargo, momentáneamente la rechaza con violencia:

Vete ya. Déjame. Esa voz que siempre me persigue. Esa voz eres Tú [...] No te soporto. Borrar el diálogo. [...] ¿Quién eres? ¿Por qué estás dentro de mí? Salte ya. No regreses.

Quieres la muerte.

No. Siempre me he salvado. Entonces, seguirás conmigo. Cállate, ¿no?, por un momento aunque sea. (p.120)

La voz omnisciente, desdoblamiento de la narradora mental que transita por el Periférico, también hace saber a los lectores cuál es la condición en que se encuentra la Dulcinea-narradora de quien toma distancia y aparentemente se desprende: "Este esfuerzo de pensar en la Dulcinea decimonónica, ha agotado a Dulcinea. Dulcinea cabecea en el automóvil. Siente deseos de dormir. Se resbala un poco en el asiento [...]. (p.99)

La narradora-mental sufre otros desdoblamientos cuando dialoga con las protagonistas de sus historias; un ejemplo es el siguiente donde se dirige a la Dulcinea decimonónica: "Cuando te preparabas para la Navidad en casa de la Marquesa Calderón de la Barca. Entonces eras una creyente católica y la festividad tenía sentido."(p.44)

Un artificio que destaca en la novela es la proliferación de los dobles; la narradora no sólo se desdobra en esa voz incorpórea, sino que se duplica en cada una de las otras protagonistas de sus novelas mentales. Las tres protagonistas llevan el mismo nombre que la dama encantada de don Quijote. Al mismo tiempo las tres son idénticas a su respectivo Amadís, de quien viven enamoradas.

La igualdad Dulcinea-Amadís de las tres historias sugiere la idea del andrógino.²³ Dulcinea-narradora recrea su propia historia, trata de acercarse a su origen y recuerda que uno de los momentos más felices de su infancia corresponde a la relación incestuosa que tuvo con su hermano, poco antes de

²³ La etimología de androginia se refiere a uno que contiene dos. En este caso la unidad está representada por la igualdad en las facciones, y la dualidad está en la diferencia sexual.

que éste muriera:

Creo recordar que, bajo un árbol, sin más, me sedujo. (Y conste que fue seducción, no violación, porque quedamos encantados, inmóviles.) Más mudos quedamos los dos. Y sorprendidos. Ninguno de los dos sabíamos de qué se trataba. Sucedió. Así. Y dos días después aquel francotirador alemán mató a mi hermano. (p.34)

La separación producida por el asesinato va a dejar en Dulcinea un vacío que sólo será llenado con la imagen de Amadís, que considero equivalente a la del andrógino por ser idéntica a la de ella pero de sexo opuesto. Al andrógino se han referido Platón,²⁴ los cabalistas,²⁵ Mircea Eliade²⁶ y Estrella de Diego,²⁷ entre otros estudiosos del tema, como símbolo de la perfección de un estado primordial.

Refiriéndose a la historia medieval dice la narradora:

En un claro del pinar ya muy cerca de las olas arenadas, casi no le sorprendió verlo allí esperándola. Apoyado en el tronco de un árbol [...] Parece aguardar. Dulcinea se le acerca y es su espejo porque no habla. [...] Cada uno piensa si el otro será real. (p.18)

Dulcinea y Amadís que semejan dos, son uno. Cuando se toman de la mano, la misma sangre fluye de las venas de uno a las del otro. Pierden la noción de piel frontera y es piel única. (p.42)

²⁴ Platón, en El banquete, habla del origen del andrógino. V. Platón, Diálogos. Gorgias, o de la retórica. Fedón, o de la inmortalidad del alma. El banquete, o del amor. Carlos García Gual (introd.), 31a. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1993, p.240:

Al principio hubo tres clases de hombres: los dos sexos que subsisten hoy día y un tercero compuesto de estos dos y que ha sido destruido y del cual sólo queda el nombre. Este animal formaba una especie particular que se llamaba androginia porque reunía el sexo masculino y el femenino, pero ya no existe y su nombre es un oprobio.

Todos estos fueron castigados por Zeus con la división, pero ellos se buscaron incesantemente y en el intento muchos murieron de amor.

²⁵ Los cabalistas hablan de un Adam Kadmon, "el primer ser que emana de la luz. [...] es el hombre primordial." Contenia la totalidad, no se había dado la división de sexos. Fue anterior a la creación del Adán del Génesis. V. Angelina Muñoz-Huberman, Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cabala hispanohebraica. FCE. México, 1993, p.95. Para identificar este libro, en lo sucesivo usaremos la abreviatura L.R.Y.R.

²⁶ Mircea Eliade en Mefistófeles y el andrógino. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p.135, señala que san Pablo y san Juan consideraban la androginia como una característica de la perfección espiritual.

²⁷ Estrella de Diego Otero en El andrógino sexuado. Isor, Madrid, 1992, se refiere a la melancolía de la separación de esos seres y a la desesperación del reencuentro.

Esta pareja desde que se encuentra se dirige casi instintivamente a buscar los eslabones de su historia, “ejemplo atormentado de lo que es el doble del doble”.(p.179) Sus antecesores habían sido todos hermanos gemelos que sufrieron la separación como el andrógino originario del que habla Platón.

Cito ahora dos pasajes de la historia de fines del siglo XIX:

La primera vez que lo vio fue en el reflejo de un espejo y por un brevisimo momento creyó que era su cara y no la de otra persona. [...] Era una imagen doble la que se reflejaba. Los mismos rasgos, el mismo rostro y el mismo pelo. (p.45)

Voy a escribir, por ejemplo, de Amadís. Amadís que aparece y desaparece. Amadís que es mi doble. Amadís que es mi alma gemela. (¿Será mi cuerpo gemelo?) (Haber cabalgado por los bosques en busca del desencanto.) ¿Dónde está Amadís? (p.169)

Nunca resulta claro para la Dulcinea decimonónica la existencia de Amadís, sin embargo él representa su salvación ante la vida tan aburrida que lleva. Para Estrella de Diego el ideal andrógino enfatiza el miedo al placer y trata de conservar el deseo sin satisfacer. Considero que el caso de Dulcinea del XIX es buen ejemplo de esto.

El chofer del coche donde viaja Dulcinea-narradora también es identificado con Amadís:

Él borró a tu hermano. Al principio creíste que era tu hermano, que vivía. Después tu hermano dejó de existir. Era Amadís quien existía. Empezaste a hablar con Amadís en tu silencio. Ahora él te acompañaba y ahora te ibas con él de aventuras. [...] Y esos deseos de viajes, esas nostalgias, esas añoranzas, como buena melancólica, los soñabas con Amadís. Ahora era más real. [...] Lo veías despierta. Aquí mismo, en el automóvil, ves su cuello y podrías acariciarlo. (p.172)

Amadís resulta ser de alguna forma una duplicación también de la

imagen del hermano.

Esta multiplicación de dobles en ocasiones confunde no sólo a los lectores y a los mismos personajes, como en la historia del XIX, sino incluso a la misma narradora, que expresa su dificultad para diferenciarse de la voz que la interpela y de sus personajes imaginados:

Ya no sé cuándo hablas tú o cuándo hablo yo. [...] Entonces, cuántas somos. Qué importa, después de todo. Es el espejo el que refleja. (p.120)

¿Con cuál Amadís ha hecho el amor Dulcinea? [...] (p.136)

Dulcinea no lo sabe. Tal vez sólo con el primero: quién es el primero. Cada uno de los tres.(p.137)

En distintas obras del barroco español se hace evidente el desconcierto del hombre ante la incapacidad del propio conocimiento. Un ejemplo lo tenemos en la obra de Calderón; "Eco y Narciso se encuentra en medio del bosque —en medio de la confusión y oscuridad del mundo—" sin saber quién es.²⁸

Las tres historias de la novela de Muñiz, con sus respectivas repeticiones, varias veces aluden a la circularidad:

La narradora dice de los protagonistas medievales que "en círculos concéntricos parecen pasar por los mismos sitios". (p.43) "Los dos tienen la sensación de haber estado allí." (p.112) Bizmaná les revela que ellos son "eslabón de cadena nunca fraccionado. Punto de fusión establecido. Uno le da la mano al otro. El relevo es inacabable. La ronda. La misma semilla vuelta a germinar" (p.170)

²⁸ V. José Antonio Maravall. Ob., cit., p.347.

La dama de compañía de la Marquesa Calderón de la Barca decide escribir su diario como recurso para detener los días que se le escapan: “escribiendo se para el tiempo. Escribiendo se firma el pacto con el diablo. Escribiendo se entrega el alma. Escribiendo se enlaza el uroboros.” (p.155) También sugiere la circularidad el hecho de no escribir finalmente el deseado diario, porque éste ya había sido escrito; el gran teatro del mundo se repite.

Es el gran teatro del mundo lo que aparece ante su vista [...] Si lentamente Dulcinea vuelve a abrir las tapas, [del diario] el gran teatro se le precipita de nuevo. No hay espacio para escribir: ahí están el tablado, la tramoya, las bambalinas y las candilejas. Los personajes saben sus papeles y empiezan a actuar. (pp.181-182)

Dulcinea narradora tiene la sensación de que “hoy mismo” ha pasado por ahí. (p.108) Su final también se repite al estar anunciado varias veces en la novela (pp.57, 174-175) con dos sueños premonitorios y un presentimiento del fin. Las tres imágenes son casi iguales, y como no ha quedado clara la diferenciación entre sueño y realidad, cabe preguntarse si la última escena ¿no será otro sueño más?

Maravall también se refiere a esta confusión entre sueño y realidad cuando habla de otro de los tópicos del Barroco, el de “el mundo como confuso laberinto”; resultado de una visión de mundo ligada a la conciencia de crisis que se vive entonces en España.²⁹

Hay expresiones en la novela de Muñiz que pueden interpretarse como circulares o como antítesis:

El sol saliendo. El sol poniéndose.

[...]

El acogedor líquido amniótico.

²⁹ *Ibid.*, p.317.

La ya no dura tabla del ataúd. (p.188)³⁰

Ellos dos, nada más. Tal vez hayan chocado y los cuerpos de los extraños hayan caído en la carretera. Dulcinea y Amadís. Como en el principio. Como el barro y el soplo. (189)

De distintas maneras se alude al principio y fin de la creación, y al ya tan anunciado final.

Las repeticiones con frecuencia son usadas para aproximar las historias que se encuentran alejadas temporalmente; esto puede suceder con dos de las historias o con las tres, como en el siguiente ejemplo:

¿Te acuerdas, Dulcinea, [del siglo XIX] del día que llegaste a México?
Sí, sí me acuerdo. Llovía, ¿te acuerdas? (p.13)

El día que llueve, llueve menudamente. Desde los altos ventanales de vidrio emplomado, ve Dulcinea [del medievo] cómo el agua resbala por las hojas y los troncos. (p.14)

Las gotas tamborilean sobre el techo del automóvil [donde viaja la narradora] y el limpiaparabrisas no alcanza a separar el vidrio del agua. (p.14)

Se trata de tres protagonistas con el mismo nombre y de tres historias que desarrollan un mismo motivo, la lluvia, en tres versiones distintas.

La vestimenta de los protagonistas se sobrepone de una historia a otra:

Dulcinea medieval “vestida de terciopelo negro y alto cuello de encaje blanco disfruta de la lluvia”. (p.14)

³⁰ También aquí se siente la presencia de la obra de Calderón de la Barca. En un diálogo, el Mundo le dice al Autor:

Y para que, desde Ti,
a representar al mundo
salgan y vuelvan a entrarse,
ya previno mi discurso
dos puertas: *la una es la cuna*
y la otra es el sepulcro. (p.47)

La narradora mental dice:

Había otra pesadilla que me inventé. No era mía [...] Es más podría ser una escena para una de mis novelas, para la de Dulcinea y la Marquesa. Me soñaba vestida de seda negra hasta los pies. Con cuello alto de encaje blanco y encaje blanco en los puños también. (p.83)

En la visita al hospital de San Hipólito acompañando a la Marquesa, Dulcinea cree distinguir a Amadís en una de las celdas: “puede ser ese caballero de negro con blanca camisa de seda y con chorrera de encaje.” (154) Quiere asegurarse de que es Amadís a quien vio, pero se queda con la duda: “sin embargo, ese caballero de negro vestido. Con blanca camisa de seda y con chorrera de encaje.” (p.155) Muy triste porque intuye que no volverá a ver a su amado, “ desde ese día, Dulcinea decide vestirse siempre de negro con encaje blanco al cuello y en los puños.” (p.155)

Sobre la decisión de escribir el diario dice la narradora: “piensa Dulcinea que ha tomado un voto. Que su traje negro con cuello blanco es parte de la clausura”. (p.165)

Tenemos sextuplicada una misma imagen visual. Esto se logra a través de la descripción, con las mismas palabras o con sinónimos, de la ropa que indistintamente usan personajes de las tres historias. La narradora trae puesto su traje en sueños; de esa forma resulta verosímil que una mujer del siglo XX esté vestida a la usanza de otras épocas.

Intertextualidad

Como introducción a este apartado, que desarrollaremos más ampliamente en capítulos siguientes porque su estudio es clave para el conocimiento de la obra literaria de Angelina Muñiz, utilizamos las palabras

con que Severo Sarduy caracteriza el espacio artístico del barroco y del neobarroco, que confirman la hipótesis de que Dulcinea encantada entra en el grupo de obras que pueden ser vistas desde la óptica del neobarroco:

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica.³¹

Todos estos conceptos tienen en común la intertextualidad, la presencia de dos textos, cuando menos, que entran en interrelación. Esta lleva implícita la idea de repetición.

Como hemos podido observar, la reiteración es intrínseca a la novela Dulcinea encantada: en el nivel semántico encontramos sinonimias frecuentes y repeticiones textuales de palabras y de frases. En el nivel fónico encontramos aliteraciones y paronomacias. Estructuralmente tenemos una novela constituida por tres historias que en ocasiones se confunden entre sí y con otras obras, como veremos en lo referente a la intertextualidad, porque sus personajes son otros y son los mismos. El efecto estilístico de esta forma de escribir es, glosando a Beristáin: rítmico, melódico y enfático.

Independientemente de que la intertextualidad de Dulcinea encantada permita mirarla desde la perspectiva neobarroca, es imprescindible un análisis más profundo sobre el hecho, ya que, en general, la narrativa de Angelina Muñiz se distingue, entre otras cosas, precisamente por su carácter intertextual, lo que la incluye en un sector importante de la literatura actual, vista como un entramado hecho con elementos que también forman parte de

³¹ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en América Latina en su literatura, p.175.



JM7 J.M.
E. J. Amadio,
VIII-98. I

otros textos.

2. LA UTOPIA DEL TEXTO UNICO

2.1 Generalidades sobre la relación intertextual como característica de la novela contemporánea.

De los críticos contemporáneos que han abordado el estudio de la intertextualidad en la literatura y que a su vez han sido autores de obras ficcionales de este tipo, citaré a Jorge Luis Borges y a Italo Calvino. Del primero cabe recordar la utopía, como la llama Gérard Genette, que considera que todos los libros son un sólo Libro y que por lo tanto no existe más que un sólo Autor que toma diferentes apariencias; de ahí que todos los textos combinen entre sí los hilos que les dan forma. Desde este punto de vista la literatura es sólo Una pero en transformación continua, que implica la introducción de elementos diversos, según el aquí y el ahora. En su narrativa Borges ejemplifica su concepto de literatura como recreación a partir de textos originarios conocidos o que a su vez son ficciones ideadas por él mismo pero a las que les inventa una historia anterior al momento de la narración que recién comienza.

Italo Calvino ficcionalmente presenta en Si una noche de invierno un viajero diferentes continuaciones de la escritura de un mismo libro. Hace ver ahí y en El castillo de los destinos cruzados las múltiples posibilidades que tiene un narrador para contar una historia. Desde el punto de vista netamente crítico, Calvino atiende al carácter misceláneo de la novela contemporánea.³²

³² Italo Calvino en la conferencia titulada "Multiplicidad", desarrolla el tema de "la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos."

Cabría citar muchos otros cuentos y novelas que se distinguen por su carácter intertextual; uno clave es El Quijote.

Se ha escrito mucho sobre teoría de la intertextualidad pero, como señala Helena Beristáin, “resulta singularmente productivo partir de la idea del enunciado bajtiniano, ya que ha dado lugar a teorías que, aunque no discrepan totalmente, tampoco coinciden y, en muchos puntos, resultan irreductibles.”³³

Bajtín se refiere al dialogismo entre enunciados y lo hace extensivo a la novela:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológica social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte.³⁴

Julia Kristeva a partir de las reflexiones del dialogismo novelesco de Bajtín desarrolla el concepto de novela como la suma de libros; y a la copresencia de textos de origen distinto le da el nombre de intertextualidad:

El latín y otros libros (leídos) penetran en el texto de la novela directamente copiados (citas) o como huellas mnésicas (recuerdos). Se transportan intactos desde su propio espacio hasta el espacio de la novela que se escribe, copiados entre comillas o plagiados.³⁵

La teoría propuesta por Gérard Genette en Palimpsestos. La literatura

entre las personas, entre las cosas del mundo”. V. Italo Calvino, Seis propuestas para el próximo milenio, 2a. ed., Ediciones Sinuela, Madrid, 1990, p.121.

³³ V. Helena Beristáin, Alusión, referencialidad, intertextualidad, UNAM, 1996, p.64.

³⁴ V. Mijail Bajtín, Teoría y estética de la novela, Taurus, España, 1991, [1a. reimpr.], p.94.

³⁵ V. Julia Kristeva, El texto de la novela, 2a. ed., Editorial Lumen, Barcelona, 1981, p.207.

en segundo grado³⁶ reconoce reflexiones anteriores sobre el tema, y resultó ser la más adecuada para el análisis de algunos casos de “transtextualidad”³⁷ en Dulcinea encantada de Angelina Muñiz-Huberman.

Genette aplica el nombre de Palimpsesto a todo tipo de hipertextualidad o literatura en segundo grado. Denomina hipotexto a todo texto que va a dar origen a otro, al que llama hipertexto. (P.14) Si partimos de la definición de palimpsesto como pergamino antiguo lavado varias veces y en el que se han escrito sucesivamente diversas obras de las que se distinguen huellas, para el presente análisis aplicamos la imagen del palimpsesto a todas las formas de transtextualidad que percibimos en la novela de Muñiz, las cuales, como lo señala el teórico francés, se entrelazan entre sí en forma natural.

Fernando Ainsa en la introducción que hizo en 1995 a la traducción al francés de Dulcinea encantada dice que la novela de Muñiz es “un palimpsesto de los topos arcádicos de la novela pastoril provenzal y de las crónicas costumbristas de la vida decimonónica mexicana y un intento de síntesis de la pluralidad cultural latinoamericana.”³⁸ Nosotros extenderemos el campo literario que forma parte de este palimpsesto.

Haremos una primera clasificación a partir de los cuatro hipotextos que distinguimos en la novela de Muñiz: Don Quijote de la Mancha, el libro del Apocalipsis bíblico, La vida en México dura te una residencia de dos años en ese país y El juego de escribir.

³⁶ Genette al comienzo de su libro, distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, se detiene brevemente en la descripción de éstos pero se concentra sólo en uno, la hipertextualidad, que define como texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. V. Gérard Genette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Taurus, Madrid, 1989. Usaremos la abreviatura P. en citas próximas.

³⁷ Transtextualidad como trascendencia textual del texto. Ibid., p.9

³⁸ V. Angelina Muñiz-Huberman, Dulcinée enchantée, Fernando Ainsa (preface), Florence Baillon (trad. de l'espagnol), Editions UNESCO, Colombia, 1990, p.3.

2.2 Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes.

Esta obra en sí misma es un ejemplo de hipertextualidad, ya que están presentes en ella como hipotextos: la novela caballeresca, la novela pastoril, la novela picaresca y algunos romances, por ejemplo. Muchas veces se refiere don Quijote a las aventuras de Amadís de Gaula, a quien en distintos momentos intenta imitar.

Tratando de formar una cadena de obras que surgieron a partir de esta novela de Cervantes, tenemos que Don Quijote ha sido hipotexto de muchas obras de ficción comenzando por la Segunda Parte apócrifa: Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras, compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas.” (1614)

En 1627 Charles Sorel publica Le Berger extravagant, cuyo protagonista padece una locura originada como la de don Quijote, por exceso de lectura, aunque el tipo de novelas causantes del trastorno mental sea, en este caso, pastoril.

En 1737 se publica la primera edición de otra novela francesa, ahora de Marivaux, que explícitamente ha tomado al Quijote como modelo, Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques, que se tituló Le Don Quichotte français. El protagonista Pharsamon también es gran lector como Alonso Quijano. La característica que conviene resaltar ahora es el hecho de que la correspondiente Dulcinea del texto francés está más loca que su amado:

Nuestra joven damita tenía el cerebro todavía más extraviado que Pharsamon, que ya era suficientemente extravagante. Las novelas no le habían faltado, lo mismo que a él, pero la imaginación de una mujer, en esa clase de lecturas, dicho sea sin ofender, va mucho más de prisa que

la de un hombre, y se llena mucho más rápidamente...³⁹

Genette considera que aquí está uno de los eslabones perdidos entre Don Quijote y Madame Bovary.

Genette presenta, en Palimpsestos, algunos ejemplos de feminizaciones porque considera que son elementos importantes de la transposición diegética. Uno de ellos es el libro de aventuras titulado The Female Quixote, or the Adventures of Arabella, de Charlotte Lennox, publicada en Londres en 1752. Señala Genette al referirse a ella que:

El interés de esta novela está en iniciar, confusamente, el paso del qui jotismo propiamente dicho a esta forma de ilusión considerada específicamente femenina que más tarde se denominará el bovarysmo. (P. p.381)

A Emma Bovary le bastan pocas lecturas para desestabilizarse emocionalmente, trata de literaturizar sus nuevas experiencias amorosas y esto la hace chocar con su "realidad". Flaubert en 1857 presenta a un personaje femenino que, como el Quijote, se sale de las convenciones sociales de su época y también lo paga con su vida.

Algunos años antes, en 1819 en México, José Joaquín Fernández de Lizardi publica la primera parte de su novela La Quijotita y su prima, con finalidades didácticas como lo hace ver en las "Advertencias preliminares". La protagonista, Pomposa, lee siendo muy joven novelas como La Diana enamorada y Don Quijote de la Mancha, que "ejercen una influencia perjudicial en su desarrollo"; no vive de acuerdo con las pautas establecidas por la sociedad de su tiempo y es castigada con una muerte ignominiosa. Fue

³⁹ Citado por Gérard Genette. ibid..p.186

apodada Quijotita por considerarla desquiciada como su referente literario.

Son muchas más las obras, escritas en épocas diferentes, que surgen a partir del Quijote: múltiples metatextos⁴⁰ y obras de ficción que lo reconocen como hipotexto⁴¹. Cabe citar a dos autores más que toman como punto de partida la obra maestra de Cervantes, que por diferentes razones resultan cercanos a Angelina Muñiz-Huberman: Miguel de Unamuno⁴² y Jorge Luis Borges⁴³ que publicaron respectivamente el ensayo titulado Vida de Don Quijote y Sancho y “Pierre Menard, autor del Quijote”, el primero lo consideramos en cierta forma metatextual, ya que implica una crítica a la novela y a su autor y en cierta forma también hipertextual, ya que a pesar de que transcribe parte del texto de Cervantes, al cambiar su contexto da lugar a una nueva obra de ficción. El texto de Borges pone de manifiesto la multiplicidad encerrada en un mismo texto, correspondiente al número de lecturas que se haga de él.

Dulcinea, la protagonista de la novela cervantina, también da lugar a metatextos e hipertextos. “La Dulcinea encantada” es el título que Auerbach da a uno de los XX estudios literarios que componen su libro Mimesis que interpreta distintas formas de representación de la realidad; en épocas y culturas diferentes.

⁴⁰ G. Genette considera que la metatextualidad “es por excelencia la relación crítica” *Ibid.*, p.13.

⁴¹ Alberto Navarro en la introducción que hace al ensayo de Miguel de Unamuno Vida de don Quijote y Sancho, señala que “las diferentes épocas y lectores han solido entender el Quijote a su modo, y de diferentes manera, de acuerdo con sus diferentes actitudes ante determinadas realidades del vivir humano y del crear literario.” Navarro hace un recorrido del siglo XVII al XIX en lo que se refiere a la recepción de esta novela de Cervantes en España. V. Miguel de Unamuno, Vida de don Quijote y Sancho, REI, México, 1990, pp 13-130.

⁴² Miguel de Unamuno es uno de los maestros de los escritores de la generación hispanomexicana; su crítica al conservadurismo irracional, sus reflexiones sobre el exilio y sobre su sentimiento trágico de la vida les permite conocer una faceta importante del mundo español que no pueden conocer por experiencia propia. Con la escritora que nos ocupa se da además una coincidencia interesante y fortuita: en el mes de diciembre de 1936 muere Miguel de Unamuno y nace Angelina Muñiz.

⁴³ Algunos principios de la poética de ambos, como veremos más adelante, tienen muchas coincidencias.

Dulcinea y otros ensayos cervantinos titula Ludovik Osterc a una serie de estudios en torno a Cervantes y su obra literaria, de los cuales descuella el último, “Dulcinea y sus metamorfosis”, que subraya la importancia y continuidad de “la sin par Dulcinea”:

Es personaje y no lo es, ya que nunca se llega a ver ni a tener noticia certera de su existencia a lo largo de la novela, y, sin embargo, llena de sí toda la obra al punto que sería inconcebible el Quijote sin la presencia invisible de Dulcinea del Toboso.⁴⁴

La fisonomía e identidad, según Osterc, sólo se definen con exactitud en la mente del Quijote, aunque son de índole muy variada sus apariciones en la novela. Cito nuevamente a Osterc:

Aunque es incorpórea, ella es omnipresente, ya se asome a la conciencia, ya se hunda en la umbría subconsciente. Dondequiera pasa algo, allí está ella presenciando o presidiendo, flotando en la imaginación como un halo bermejo, un relámpago de albura o una rubicunda mancha.⁴⁵

Un hipertexto que gira en torno a la amada del Quijote es la novela Dulcinea encantada; en ella, Angelina Muñiz recrea, de distintas formas, al personaje cervantino. Ya el título⁴⁶ da un indicio paródico, hace referencia directa a su imagen inaprehensible, pues recuerda que se desarrolla a nivel imaginario tanto en Sancho como en don Quijote y en otros personajes, del libro de Cervantes. Muñiz convierte a Dulcinea en la protagonista de su novela, le da una corporeidad más asible pero sólo en apariencia porque,

⁴⁴ V. Ludovik Osterc, “Dulcinea y sus metamorfosis” en Dulcinea y otros ensayos cervantinos. Joan Boldó i Climent, Editores, México, 1987, p.195.

⁴⁵ Ibid., p.238.

⁴⁶ Genette considera paratextos a los títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, al pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones y otras señales accesorias, que dan información importante al lector con respecto a la obra de la que forman parte. V. Gérard Genette, *Ob.*, cit. pp.11-12.)

como decíamos anteriormente, se desdobra en personajes iguales y diferentes al mismo tiempo.

La sin par Dulcinea es creada por la imaginación del Quijote:

¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero [...] cuando halló a quien dar nombre de su dama! [...] Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de la princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso.⁴⁷

Y es encantada por la astucia y la impotencia de Sancho ante la difícil encomienda de entrevistarse con la señora del Toboso:

No será difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; [...] quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura por hacerle mal y daño. (D.Q., II, p.95.)

La imagen más definida de Dulcinea del Toboso de Cervantes la encontramos en la mente de don Quijote. En la novela de Muñiz, será la misma Dulcinea la que, mentalmente, se describa a sí misma; "me afianzo en mi nombre (Dulcinea, Dulcinea) y soy mi propia progenitora." (D.E. p.179.) Será también, como Alonso Quijano, la creadora de las dos protagonistas de sus novelas, aunque éstas nunca lleguen a escribirse porque son mentales.

De acuerdo con la teoría expresada por Genette en Palimpsestos diremos que Dulcinea encantada tiene una relación hipertextual con El Quijote porque éste es uno de sus principales hipotextos. Así mismo, Muñiz

⁴⁷ V. Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, t. I, 7a. ed., Cátedra, Madrid, 1985, pp.102-103. Las siguientes citas de este libro llevarán en seguida y entre paréntesis la abreviatura del título, D.Q., y los números de tomo y de páginas.

establece con la novela de Cervantes una relación intertextual⁴⁸ de índole diversa, pues encontramos citas textuales y alusiones.

Dulcinea encantada, el personaje de Muñiz, en algunas ocasiones se identifica con la Dulcinea de Cervantes, pero en otras realiza las mismas acciones que el Quijote, como se puede constatar en las alusiones o referencias concretas al hipotexto. Del primer comportamiento tenemos, de boca de Dulcinea-narradora, las siguientes palabras referidas a Dulcinea del siglo XIX: “había abandonado sus tierras del Toboso cuando fue elegida por la Marquesa como dama de compañía”(D.E. p.15). Otro ejemplo nos lo da la voz desdoblada de Dulcinea-narradora que le dice a ésta: “así te quedaste, Dulcinea, y el mago olvidó la fórmula del desencantamiento. ¿Te acuerdas lo que sufrió don Quijote cuando supo que Dulcinea estaba encantada?” (D.E. p.144). Estas afirmaciones aluden a la misma Dulcinea del texto cervantino porque tiene el mismo origen y la misma condición de encantada, pero es otra porque ha cambiado su contexto, tiempo y espacio, y ha tomado distancia y conciencia de los hechos.

Un ejemplo del comportamiento que recuerda el del Quijote lo tenemos cuando enumera y jerarquiza las novelas de caballería que ha leído: “colecciono novelas de caballerías.[...] Y, en primer lugar, Don Amadís de Gaula. Es mi guía y ejemplo, como lo f.era para don Quijote. Con la ventaja de que yo me he enamorado de él. Y él de mí. (D.E. p.17) Algunas acciones de Dulcinea que repiten las de don Quijote, confirmando así su feminización, están en el cumplimiento de quehaceres como el de “desfacer entuertos y perseguir malandrines”(D.E.p.74) y de “facer y desfacer entuertos”.

⁴⁸ Genette señala que la intertextualidad se refiere a la relación de copresencia entre dos o más textos. Distingue tres clases de intertextualidad: la cita textual; el plagio, copia literal pero no declarada; y la

(D.E.101) O del recuerdo del discurso de don Quijote a los cabreros sobre la Edad de Oro. (D.E. p.40).

No es éste el único caso de feminización que encontramos en la obra de Muñiz; ya en sus primeros cuentos tenemos dos que se publicaron en la revista Cuadernos del viento: “Yocasta confiesa”, 1965, y “La ofrenda más grata”, 1967, que en 1985 pasaron a formar parte del libro Huerto cerrado, huerto sellado⁴⁹. Los dos hipotextos que les dan origen corresponden a las mitologías griega y judeocristiana respectivamente.

La tragedia Edipo rey surge de algunos mitos folklóricos tebanos. Sófocles eleva un tema popular “a la categoría de la más bella creación de arte dramático”.⁵⁰ En esta tragedia, Yocasta movida por el miedo a que se cumpla el oráculo que vaticinaba el futuro de su hijo, aparentemente muerto, no quiere que Edipo profundice en las investigaciones sobre su origen. La desesperación de Yocasta ante la evidencia del incesto la lleva a proferir expresiones como las siguientes:

Yoc.–¿Qué ha de temer el hombre, si está bajo el dominio de los hados? [...] Lo mejor es vivir sin preocuparse, cada uno como pueda. Además, por qué angustiarse por bodas con la madre? ¡Muchos las tienen: en sueños se unen maritalmente con sus madres! (E.R, p.141)

Yoc.– ¡Ay, infeliz, que nunca descubrieras quién en verdad eres! (E.R, p.142)

alusión, presencia solamente sugerida de otro texto. Ob. cit., p.11.

⁴⁹ V. Angelina Muñiz. Huerto cerrado, huerto sellado. Oasis, México, 1985 (El nido del ave Roc, 9). Esta obra obtuvo dos premios internacionales: el “Xavier Villaurutia” de 1985 y el “Harvey L. Johnson” de 1988. Las citas a los relatos “Yocasta confiesa” y “La ofrenda más grata”, llevarán entre paréntesis las abreviaturas “Y.C.” y “L.O.M.G.” y el número de la página del libro Huerto cerrado, huerto sellado, del que se tomaron.

⁵⁰ V. Sófocles. Las siete tragedias Ajax, Filocetes, Electra, Traquinias, Edipo Rey, Edipo en Colona, Antígona. Introd. de Angel Ma. Garibay. Porrúa, México, 1972. (Sepan cuántos... 44), p.122. Como nos referiremos solo a Edipo Rey, en las citas sucesivas a este texto solo llevará la abreviatura E.R y el número de página.

También cito algunas palabras del corifeo porque de alguna forma están presentes en la reescritura contemporánea del mito tebano:

Corif.- ¿Qué pasa, Edipo? ¿Por qué la señora, plena de amargo encono, súbitamente huye? ¡Ese silencio en que ahora se encierra puede estallar en males! (E.R., p.143)

Muñiz en su relato parte de este silencio y presenta a una Yocasta que reconoce a su hijo desde que llega a Tebas después de haberla liberado al interpretar los enigmas de la Esfinge: “cuando [Edipo] subía la escalinata del palacio, lento, erguido, con el tranquilo orgullo de quien se sabe vencedor, supe que era él. No lo dudé ni un momento.” (“Y.C”, p.33) El punto de vista desde el que se recrea la tragedia nos presenta a una mujer que, lejos de ser víctima del destino, es consciente tanto del poder de su decisión como de sus inclinaciones instintivas y afectivas; de modo que toma parte activa en el cumplimiento del oráculo que llevó a Layo y a ella a deshacerse de su hijo cuando era muy pequeño.

Gloria Prado, en un análisis del texto de Muñiz que toma en cuenta las tradiciones culturales griegas de la creación de la mujer, señala que:

Esta conducta le otorga la razón al mito de Pandora en el sentido de la artimaña, con una variante; aquí no se trata de un discurso engañoso sino de un silencio cómplice del discurso oficial y paradójicamente posibilitador del deseo.⁵¹

La feminización en este relato está marcada a partir del título que incluye el nombre de su protagonista; ahora no es Edipo, sino Yocasta en torno de quien gira el texto. Se modifica así mismo la intención del hipotexto que trata de hacer ver como inalterables las respuestas emitidas en el oráculo;

⁵¹V. Gloria Prado, “Mil y una noches de Penélope”, en Florinda Riquer (comp.). Bosquejos... Identidades femeninas. Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 62.

en el relato contemporáneo eso no es lo más importante, sino la actitud de Yocasta al respecto.

“La ofrenda más grata” tiene su hipotexto en la narración bíblica del asesinato de Abel. Pero no será Caín el hermano mayor quien asesine al menor, sino una mujer joven que ha encontrado la oportunidad de acabar con su hermano quien, desde que vino al mundo, le quitó los privilegios de la primogenitura y la atención de los que la rodeaban.⁵² No se dice en el relato el nombre de los protagonistas, pero se repite, con variantes importantes como el de la feminización del asesino,⁵³ el hecho narrado por la Biblia. Muñiz enfatiza la relación con su referente en distintos momentos; toma de ahí el epígrafe “ ‘¿Soy yo guarda de mi hermano?’ Génesis, 4, 9.” , y varias veces señala la protagonista que su acto estaba ya escrito:

En algún libro grande y denso que tuviera toda la historia del hombre, un libro que marcara cada destino, que enseñara todos los caminos a elegir, un libro que a fuerza de gritar la palabra de Dios cantara al hombre pleno y débil, poderoso e impotente, amante y asesino.” (“L.O.M.G”, p.25)

La hermana mayor participa de todas esas características: es débil e impotente desde que nace su hermano hasta que lo mata y adquiere poder sobre él y sobre los demás a quienes lo entregará como “la ofrenda más grata”. Esta “ofrenda” le resulta agradable a ella porque además de aniquilar a quien le ha usurpado su lugar, le hará posible llamar nuevamente la atención

⁵² Un caso similar de pérdida de los privilegios de la primogenitura, de resentimiento, de enojo y de envidia al hermano menor, e incluso de la muerte de éste, lo encontramos en la vida de la niña protagonista de Balún Canán de Rosario Castellanos.

⁵³ Muñiz en “An Interview with Angelina Muñiz-Huberman by Rosemary Sullivan”, p.14, al poner ejemplos de transmutaciones en sus cuentos dice de “La ofrenda más grata”:

I write of Cain and Abel, but Cain in my story is Caina, a woman, and she kill her brother but only after committing incest with him. So that's the process of alchemical transmutation in this short story. Incest is also depicted as a transmutation.

de los otros, aunque sea para rechazarla. Así mismo, consumó también el incesto con su hermano inmediatamente antes de asesinarlo, satisfaciendo con ello la atracción física que le despertaba su belleza.

Gloria Prado se refiere indirectamente a la trans-sexualización del texto bíblico al señalar que resulta “curioso observar cómo dos cualidades que comúnmente se atribuyen a la mujer: la pasividad y la belleza, en el cuento que nos ocupa se refieren al hombre y no a la hermana.” (B, p.61)

La misma crítica concluye su acercamiento a los dos relatos de Muñiz señalando que en ambos:

Hay una concesión con respecto al cumplimiento del mito pero también existe una transgresión montada sobre la transgresión mítica originaria, posibilitada por el silencio, por el encubrimiento y la premeditación femenina y enfocada desde el punto de vista de las narradoras protagonistas que en ambos casos emiten –desde su voz, su perspectiva y su experiencia– el discurso, aun cuando sea en forma de mudo soliloquio confesional.⁵⁴

No podemos dejar de señalar la relación intertextual que existe entre este relato y otros textos de la misma autora escritos posteriormente, en lo que se refiere a la extraña relación que se da entre dos hermanos, uno vivo y otro muerto. Ahora nos referiremos brevemente sólo a dos de ellos: al relato “La muerte revivida”, escrito en 1989, y a Dulcinea encantada. En el primero, el hermano “sobreviviente” es rechazado por la madre. En la segunda, la voz narradora, desdoblamiento de Dulcinea encantada, al referirse al episodio de la muerte de su hermano en Rusia y al efecto que causó en sus progenitores, dice que: “nunca le perdonarán haber sido la sobreviviente. Que su hermano quedara en Rusia. Pero, ¿acaso era ella guarda de su hermano? Él era el

⁵⁴ V. Gloria Prado. “Art., cit.”, p. 63.

primogénito, el de las primicias a Dios” (D.E. p.144) Recuerda que los padres preguntaban ¿Dón-de-es-tá-tu-her-ma-no? ¿Por-qué-lo-de-jas-te-mo-rir? (D.E. p.97) Es clara la relación hipertextual del relato “La ofrenda más grata” y de Dulcinea encantada con el relato bíblico, aunque varíen los sexos y la relación de edad entre los hermanos. Por otra parte, a pesar de que cambia el punto de vista en el relato de 1989, porque no es el del sobreviviente sino el de un narrador en tercera persona, la problemática es la misma.

En Dulcinea encantada también tenemos otra forma de “mudo soliloquio confesional”, aunque disfrazado por las múltiples voces en que se desdobra la protagonista. Así mismo, el personaje femenino de Cervantes pasa a ocupar, de forma peculiar, el lugar del caballero cervantino. El cambio de papel de la Dulcinea del Quijote, en la novela de Muñiz, lleva consigo una “transvalorización”⁵⁵. Aunque en el hipotexto este personaje tiene un papel imprescindible, no es el principal como sucede en la obra que nos ocupa.

Una alusión a la novela de Cervantes, que no podemos dejar de mencionar, es la de “la grande aventura de la cueva de Montesinos”, porque en el texto de Muñiz es reiterativa; la encontramos en las tres historias:

La pareja medieval que camina por montes y valles en busca de la revelación, en un momento dado, al sentir la amenaza de la lluvia se refugia en una cueva cercana:

La caverna es amplia y alumbrada por una intensa luz que proviene del fondo. [...] Empiezan a discernir objetos. Cuelgan de las paredes espesos cortinajes de seda blanquísima [...] semicircularidad abierta en pasillos sucesivos [...]

⁵⁵ Genette entiende por transvalorización “toda operación de orden axiológico que afecte el valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un ‘personaje’”. V. Gérard Genette, *Ob. cit.*, p.432.

La música que se escucha no se sabe de dónde se derrama. Dulcinea y Amadís creen estar solos. [...]

Pero [...] En el trono una figura se mueve. [...] Es ella. [...] Princesa transparente. [...]

Con la mano les indica que se acerquen. [...] Pide para ellos bebidas y manjares. [...] Todo en ella se clarifica. De cristal de roca tallado. [...] Mármol sin veta. Vaso, en fin de unicornio.⁵⁶

Soy Blizmaná. Vivo sin tiempo. Esta es la Cueva de la transparencia. Donde todo se sabe y todo existe. [...]

Así que yo sé vuestra historia. En todos sus tiempos. (D.E., pp.130-131)

Dulcinea del siglo XIX también se introduce en unas grutas cercanas a la ciudad de México:

La Marquesa Calderón de la Barca quiso entrar en la cuevas de Cacahuamilpa. Sus acompañantes recelaban. No así Dulcinea que se adelantó la primera. [...] Entrar en la cuevas era entrar en un reino parabólico. Espiral, curva, cono cortado. Comparación circular. [...] Corredores espaciosos.

El gran taller natural, según dijo la Marquesa [...] y al no encontrar la salida, deciden regresar. Dulcinea ha visto figuras de ángeles y ha sentido el movimiento congelado. Amadís está ahí. Es su reflejo en un lago de hielo [...] No tienen que hablar. Sólo se ven. [...] Los cuerpos se atraen. [...]

Encuentran a Dulcinea apoyada contra un pilar, desvanecida. Cuando despierta, sonríe, pero no sabe por qué. [...]

⁵⁶ En la literatura caballerescas hay muchos ejemplos de cuevas. Consideramos importante citar un fragmento de una, escrita por la misma Angelina Muñiz eⁿ la que se presenta una situación semejante en lo que se refiere a la cueva como refugio de caminantes que quieren protegerse de la lluvia. Los caballeros de Gules encontrarán en la cueva además de la protección, la revelación representada por el Unicornio:

El viento y la lluvia les azotaban, pero pudieron, tras de muchos esfuerzos, penetrar en la caverna. [...] Agotados y con hambre, fueron quedando dormidos [...]

Cuando se hizo el silencio y fueron despertando, sus ropas estaban secas y una hoguera bien alimentada había calentado [...] sus cuerpos no tenían hambre ni temblaban los caballeros. Un milagro se había realizado y de rodillas dieron gracias a Dios.

Fue entonces cuando lo vieron. [...] Supieron que habían entrado en la morada del Unicornio y que éste era un don que deberían de agradecer.

V. Angelina Muñiz-Huberman, *La guerra del Unicornio*, Artifice Ediciones, México, 1986, pp. 54-55. Para referirnos a este libro usaremos las iniciales ...G.U.

A la luz del sol, la comitiva de la Marquesa luce pálida y envejecida. Sólo Dulcinea viene arrebolada y sus ojos brillan. (D.E., pp.132-133)

Dulcinea encantada también se interna en cuevas, pero éstas son las de su propia mente:

Ha podido llegar muy dentro, pero se topa con una niebla densa que le detiene el paso [...] Con la certeza de que si pudiera dar ese paso que no puede, lo descubriría. [...] ¿El secreto? [...] ¿El origen? Sí, el origen. O el fin. ¿El origen? Los extremos se tocan. Ahí, en esa región oscura del alma, origen y fin se confunden. (D.E. pp.133-134)

Las experiencias de las tres Dulcineas son extraordinarias como lo fuera para don Quijote la de Montesinos. Cada una comparte con la del hipotexto aspectos diferentes que podemos interpretar como lecturas distintas o más bien lecturas hechas a diferentes niveles.

Si tomamos en cuenta la importancia y trascendencia que tienen para Muñiz sus estudios y su investigación hechos en torno a la Cábala⁵⁷, resulta pertinente recordar algunos de los principios de la teoría textual cabalista porque darán luz a la presente interpretación. Los cabalistas consideran que:

La Escritura se constituye como lugar donde confluyen todo tipo de textos, ni unidad ni homogeneidad, sino en efecto cruce, intersección y tejido. La exégesis bíblica se ubica en este contexto. La interpretación, como práctica escrituraria, comparte a su vez este carácter intertextual que define a todo texto.⁵⁸

Así mismo, consideran que los textos están en constante estado de construcción, que “la madeja puede ser tejida y destejida infinidad de veces,

⁵⁷ V. Angelina Muñiz-Huberman. Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica.

⁵⁸ V. Esther Cohen. La palabra inconclusa (Siete ensayos sobre cábala), UNAM, 1991. (Bitácora poética, 2), p. 50. Otras citas sobre este libro llevarán entre paréntesis la abreviatura P. y el número de página.

pero este proceso debe siempre acompañarse de un trabajo minucioso que ofrezca cada vez un diseño distinto, una faceta oculta." (P.I. p.35) Para ellos la lectura actualiza la creación del universo. "Cada una de estas representaciones de la Torah agrega algo al concepto y va enriqueciendo la idea del Texto como tejido vivo y en permanente movimiento". (P.I.p.57.) Muñiz desteje y teje por tres veces los hilos de la aventura de la cueva de Montesinos.

Señala Esther Cohen que los niveles de interpretación de un texto corresponden a los cuatro niveles de la exegética medieval cristiana: el literal, el alegórico, el ético o moral y el místico. Helena Percas de Ponseti en su interesante estudio titulado "La cueva de Montesinos"⁵⁹ también se refiere a la interpretación literal, la simbólica y la mística cuando alude a distintos acercamientos interpretativos del episodio de la cueva de Montesinos. Haremos referencia a continuación a los tres episodios citados porque implican lecturas e hipertextos diferentes del hipotexto cervantino:

La recreación medieval del episodio mencionado está más relacionada con la fantasía del lago encantado del capítulo L de la primera parte del Quijote, "De las discretas alteraciones que don Quijote y el canónigo tuvieron, con otros sucesos", que Percas considera como una prefiguración del episodio de la cueva de Montesinos⁶⁰, que con el de Montesinos. Los tres episodios, el de la prefiguración, el de Montesinos y el de la Cueva de la Transparencia, se desarrollan en un espacio lujoso; pero en el del lago

⁵⁹ V. Helena Percas de Ponseti. "La Cueva de Montesinos", en El Quijote de Cervantes. George Haley (ed.). Taurus, Madrid, 1989 [3a. reimpresión]. (El escritor y la crítica, 154), pp.142-174.

⁶⁰ Percas señala que "ambos relatos coinciden al principio pero en seguida se va desvirtuando el de la cueva" V. Helena Percas de Ponseti, art.cit., p.147. El capítulo L dice: "Acullá de improviso se le descubre [al caballero del lago] un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro." (D.Q. I, p.572.) El relato de la cueva de Montesinos dice: "ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados." (D.Q. II, p.198.)

encantado y en el de la Cueva de la Transparencia los visitantes son obsequiados con manjares y alojados en una estancia agradable con música deleitosa que no se sabe de dónde proviene. Una hermosa doncella recibe al caballero del lago y Blizmaná les da la bienvenida a los caminantes de la novela del medievo. En cambio en la cueva es el mismo Montesinos, “venerable anciano”, quien recibe a don Quijote.

El texto de Muñiz comparte con el episodio de la cueva de Montesinos la transparencia del lugar; don Quijote se encuentra en “un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados”. (D.Q., II, p.198) Los personajes de ambos textos se encuentran en un lugar suntuoso fuera del tiempo; “encantados”. Dulcinea y Amadís reciben “la revelación” de Blizmaná; don Quijote la recibe de Montesinos.

La “revelación” que tiene lugar en Cacahuamilpa es la del amor mismo personificado en Amadís cuya imagen, al estar reflejada en un lago de hielo, se conserva sin cambio; está congelada. La visión de Dulcinea que tiene el Quijote en la cueva de Montesinos es la misma que tuvo cuando Sancho la encantó en tierras del Toboso; se puede decir que permaneció congelada la imagen desacralizadora de la señora de sus pensamientos:

Tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hablamos a la salida del Toboso. (D.Q. II, caps. X y XXIII.)

El despertar de los dos visionarios, don Quijote y Dulcinea encantada, también se asemeja; ambos parecen encantados, los dos despiertan como de

algún sueño que los ha transformado.

Percas, interpretando simbólicamente y desde la perspectiva mística el texto de Cervantes, señala que “la caverna literaria es lugar en que pueden encontrarse el amado y la amada, la oscuridad se transforma en luz”. (“C.M.”, p.150) Esto les sucede tanto al Quijote como a Dulcinea encantada. Sin embargo, el encuentro del primero es doloroso a diferencia del segundo en el que se aman intensamente. Esta unión amorosa recuerda la quinta canción de “La noche oscura” de San Juan de la Cruz:

[...]
 ¡oh noche que juntaste
 amado con amada,
 amada en el amado transformada!⁶¹

La narradora Dulcinea, aunque no descubre el “secreto” en las cuevas internas, intuye que ahí se encuentra la totalidad; será una más de las premoniciones de la revelación última. Si vemos esta inmersión de Dulcinea, dentro de sí, desde el nivel místico de interpretación que propone Percas para el Quijote, encontramos que son imágenes comparables a “la mística del alma que entra dentro de sí misma en busca del total conocimiento y posesión” (“C.M.”, p.149) Percas recuerda, entre los ejemplos que confirman su hipótesis, las experiencias místicas expresadas por San Juan de la Cruz y Santa Teresa. No olvidemos que el texto de Muñiz identifica el lugar al que ingresa su narradora con “esa región oscura del alma”, que alude seguramente a “La noche oscura”, y quizá también a la luz que ilumina las tinieblas en las

⁶¹ V. “La noche oscura” en Dámaso Alonso. La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera) Con las Poesías completas de san Juan de la Cruz y una selección de sus comentarios en prosa por Eulalia Galvariato de Alonso. Aguilar, Madrid, 1946. (Crisol). p.297

que se encuentra Santa Teresa cuando busca la unión con la divinidad.⁶²

Helena Percas de Ponseti considera que el episodio de la cueva de Montesinos“ es el eje de la novela. En él llega don Quijote al último límite de su obsesiva necesidad idealista y, también, a una nueva percepción de su propia naturaleza intelectual y psíquica.”(“C.M.” p.142) En el caso de las historias de la novela de Muñiz tenemos que: la pareja medieval recibe la revelación que andaba buscando; la pareja del siglo XIX tiene un encuentro amoroso importante; y la narradora tiene la certeza de que ahí encontrará la revelación.

En lo que se refiere al concepto de realidad, Dulcinea encantada también sigue a su hipotexto; en la confusión de la que hablamos antes es posible distinguir el estilo de la de Don Quijote. Recordemos que éste se desenvuelve en un ambiente “real”, pero lo transforma imaginariamente para poder realizar hazañas similares a las que llevan a cabo los caballeros andantes de los libros que ha leído. Tiene choques violentos con la sociedad que lo golpea física y espiritualmente; su propio encantamiento y el de Dulcinea son, si no los más dolorosos, sí de los más trascendentes. Los discursos que pronuncia el caballero de la Mancha cuestionan profundamente los convencionalismos en lo que respecta a los conceptos de verdad y mentira; realidad y fantasía; sueño y vigilia. Sancho también confunde la realidad, por ejemplo cuando se ve como gobernador de la insula o cuando llega a considerar como un hecho real la fantasía creada por él mismo sobre el encantamiento de Dulcinea. Cuando el narrador de las aventuras de don Quijote declara que la historia que cuenta fue escrita en árabe por Cide

⁶² Angelina Muñiz está muy familiarizada con la obra poética de los místicos del Siglo de oro español. Su novela titulada Morada interior tiene como hipotextos precisamente dos obras de Santa Teresa. Vida de

Hamete Benengeli y traducida por un moro aljamiado, introduce en la ficción elementos que aparentemente le dan un carácter verosímil al texto.⁶³ Es frecuente encontrar que para otros personajes de la novela cervantina es inexplicable el porqué de la mezcla de lucidez y locura en don Quijote. La Dulcinea encantada de Muñiz, realiza sus aventuras sólo en la imaginación y todas sus disertaciones se dan a nivel mental. En ambas obras sus protagonistas dan muestras de locura que se manifiesta sobre todo en el hecho de que desempeñan en la "realidad" el papel de un personaje de ficción con el cual se identifican. Tanto la Dulcinea encantada, del texto contemporáneo, como don Quijote, se dan a sí mismos la identidad a partir de sus vivencias literarias. Genette considera esta incapacidad del héroe para distinguir la ficción de la realidad, como propia de la antinovela, uno de los tipos de literatura en segundo grado a los que se refiere en el libro citado:

La locura, o más exactamente el delirio, es en efecto el principal operador del tipo de hipertextualidad propia de la 'antinovela'.⁶⁴ un héroe de espíritu frágil e incapaz de percibir la diferencia entre ficción y realidad toma por real (y actual) el universo de ficción, se cree uno de los personajes e 'interpreta' en este sentido el mundo que le rodea. (P. p.187)

Don Quijote, no obstante sus locuras, sugiere una revisión de las acciones que realizan los considerados mentalmente sanos por la sociedad. Así mismo, Dulcinea, esquizofrénica, hace reflexiones interesantes como las referidas a las arbitrariedades de los que, de alguna forma, abusan del poder.

Don Quijote tiene como modelo a Amadis de Gaula, "flor y espejo de

Santa Teresa de Jesús y Castillo interior o Las moradas.

⁶³ V. Don Quijote, I, cap. LX, pp.158-159.

⁶⁴ Para Paul Ricoeur, la antinovela rechaza todo paradigma. V. Paul Ricoeur, Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, p.147. Tanto el Quijote de Cervantes como la Dulcinea de Muñiz, son rechazantes de los paradigmas sociales.

los andantes caballeros”(D.Q., II, p.353) Y Dulcinea encantada de Angelina Muñiz tiene el nombre de la señora de don Quijote creada por él y encantada por Sancho; pero, como señalamos anteriormente, se crea a sí misma como lo hiciera don Quijote. En ocasiones toma el papel de éste; ambos se identifican con Amadís pero de forma distinta. Dulcinea se desdobla en Amadís, los dos son uno; Dulcinea del XIX siempre lo ve reflejado, en espejo. Se puede interpretar esto como una parodia del concepto que tiene don Quijote de Amadís. Dulcinea, la dama de compañía de la Marquesa, teme que Amadís se encuentre encerrado en una celda para locos en el hospital de San Hipólito porque “alguien puede haberle acusado de atravesar espejos. De actos demoniacos. De artes de la desesperación. Amadís puede haber hecho penitencia y puede haber enloquecido.” (D.E., p.154) En esta cita encontramos una burla al Amadís que sirve de ejemplo a don Quijote cuando hace su penitencia en Sierra Morena, al presentarlo desesperado, loco e incluso capaz de realizar actos demoniacos. Se logra la desacralización del héroe de don Quijote, al jugar con el significado de la palabra espejo.

En la obra de Muñiz, Dulcinea toma el papel de Oriana y Amadís el de don Quijote. A su vez, Amadís hace el papel que tiene asignado Dulcinea en la obra de Cervantes; esto representa otra forma de parodización de ésta.

2.3 Apocalipsis de san Juan.

Continuando con un acercamiento parecido al que llevan a cabo los paleógrafos, descubrimos en Dulcinea encantada huellas textuales y alusivas al Apocalipsis de san Juan. La novela de Muñiz tiene relación hipertextual con el libro bíblico. Esta se da en dos aspectos: en lo que se refiere a la estructura y en lo que se refiere al estilo.

En cuanto a la estructura, tenemos que la novela está dividida en siete partes denominadas “sellos”, que aluden precisamente a los siete sellos que mantenían cerrado el libro que sólo abrirá el Cordero, símbolo de Jesucristo. La novela de Muñiz toma el lugar de ese libro, y los siete sellos representan tanto las etapas de autoconocimiento de la narradora durante el trayecto recorrido en coche por el Periférico, como el ciclo vital de las tres protagonistas de las historias, la “real” y las inventadas. Cada lector va también abriendo simbólicamente los sellos a medida que avanza en el conocimiento del texto. Al mismo tiempo tenemos que Dulcinea encantada se identifica con san Juan y narra, como éste, las visiones extraordinarias de las que es testiga.

En lo que se refiere a la relación de estilo con el texto bíblico tenemos que:

Angelina Muñiz utiliza en su novela la misma técnica de exposición que usan otros autores judíos de libros titulados Apocalipsis, “Revelaciones”, conocidos en el tiempo en que san Juan escribió el suyo. En esos textos tienen una función importante las imágenes fantásticas de ángeles, monstruos y cataclismos. La novelista lo hace con elementos modernos y dentro del medio cultural en el que se desarrolla la historia de la narradora. Entre los monstruos se cuentan los padres de Dulcinea-encantada, que la atormentan frecuentemente con sus preguntas, y Francisco Franco, causante de tantas muertes. Entre los cataclismos que se mencionan tenemos la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. En cuanto a los ángeles, se refiere concretamente a los del Apocalipsis.

Las alusiones y citas textuales del Apocalipsis en la novela de la escritora hispanomexicana revelan la copresencia de los textos, amén de la

relación transformadora dada en el hipertexto, ya que el hipertexto Dulcinea encantada tiene con el hipotexto bíblico una relación paródica. Muñiz toma tanto el estilo, como partes del libro de san Juan y juega con ellos; a partir de material ajeno hace otro texto completamente distinto del original en cuanto al tema y a la intención. Cabe citar a Genette quien al referirse a la parodia señala que “lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas”. (P. p.26)⁶⁵

Haciendo un recorrido por los “sellos” de la novela de Muñiz para analizar la nueva significación de algunos fragmentos del texto bíblico, queda claro el sentido paródico del hipertexto.

La palabra **revelación** se repite múltiples veces en la novela, aludiendo al sentido apocalíptico. Solamente en el párrafo inicial del “sello primero” se repite cuatro veces :

Un día, yendo en automóvil por el Periférico, y apenas escuchando las *palabras* de los otros viajeros, te llega la **revelación**. Sí, la **revelación**. La **revelación** o sensación de que has descubierto algo. Creías no tener *memoria* de las cosas, creías carecer de *recuerdos*. Porque nada más vivías de los que te habían contado. Pero, de pronto, entre *palabras* de fondo que apenas entiendes, ocurre la **revelación**: sí tienes *recuerdos*. *Recuerdos tuyos*. Que te pertenecen. Que no son de nadie. *Tuyos*. Exclusivamente *tuyos*. (D.E. p.11)⁶⁶

⁶⁵ Genette considera, en *Ibid.*, p.28., que la desviación de sentido, de contexto y de nivel de dignidad de un texto es indispensable para que se dé la parodia:

Aunque Michel Butor haya podido decir con razón, desde otra perspectiva, que toda cita es ya paródica, y aunque Borges haya demostrado en el ejemplo imaginario de Pierre Ménard que la más lateral de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto.

⁶⁶ El subrayado es nuestro, y tiene por objeto llamar la atención sobre lo reiterativo del estilo, que tiene también una carga semántica importante en la novela.

Ya aquí se dan indicios de que se trata de una revelación especial y relacionada con la memoria. No es universal sino privada y recibida en un ambiente vulgar como el del Periférico de la ciudad de México en el siglo XX. Aunque se refiere a “la revelación”, ésta no será la única, como pudiera pensarse, sino que suceden varias en el transcurso de la novela, como en el Apocalipsis de san Juan, antes de llegar a la gran revelación que implica el conocimiento y la realización plena.

Las citas del Apocalipsis siguen el orden de los capítulos de donde fueron extraídas. La primera está tomada del capítulo inicial que describe al Hijo del Hombre, personaje central del libro bíblico, y quien da a san Juan una encomienda: “escribe las cosas que has visto, y las que son, y las que han de ser después de éstas.”(D.E, p.16)⁶⁷ Dulcinea encantada comienza su narración estimulada por el mismo mandato que el escritor del Apocalipsis.

Al cambiarse el contexto original de las citas bíblicas, pues ahora forman parte de la novela de Muñiz, se desvían también el sentido y el “nivel de dignidad” de las mismas. La parodia no se hace esperar; Dulcinea alude a “Los siete mensajes de las iglesias” y cita un fragmento de la misiva dirigida al ángel de la Iglesia de Efeso, pero le quita el dramatismo al rodearlo de un ambiente festivo y burlón que es invadido por la locura:

Locura la del ángel de Efeso: [...]

‘Yo sé tus obras, y tu trabajo y paciencia; [...]’⁶⁸

Locura la de los ángeles: el de Esmirna, y el de Pérgamo, y el de Tiatira, y el de Sardis, y el de Filadelfia, y el de Laodicea. Sublime

⁶⁷ Cotejada con el texto del Apocalipsis de Juan en La Biblia Latinoamericana, 3a. ed. Ed. Paulinas, Editorial Verbo Divino, Editorial Alfredo Ortells, España 1972, pp. 1462-1463, cap. 1, 14-19. Hay diferencias entre la versión bíblica utilizada por Muñiz y la consultada por nosotros, sin embargo, el sentido es el mismo.

⁶⁸ Ibid., p. 1463, cap. 2, 2-3.

locura. La locura de Dios.

¿Los hombres locos? Qué va. Remedo de locura. (D.E., p.23)

Dulcinea encuentra inútil hablar y desea incluso dejar de oír para concentrarse en su interior sin que nada la distraiga; así que, para enfatizar esto, irónicamente cita una frase que en el segundo capítulo del escrito de san Juan podría considerarse un estribillo: “El que tenga oído oiga lo que el Espíritu dice.” (D.E., p. 47)⁶⁹ Ni a ella ni a Amadís parece interesarles oír lo que dicen los demás.

Entre las reiteraciones, hay dos que es importante analizar porque tienen gran trascendencia:

Una corresponde al anuncio del fin del mundo que se aproxima. Muñiz modifica la imagen bíblica de los profetas, pues en la novela quien ejerce la función profética es una mujer que vende pasteles:

Llegará el día del fin y de la revelación. Está anunciado y llegará. Tu vecina, la que vende pasteles, exquisitos pasteles vieneses, con cada pastel que le compras te proclama la llegada del milenio. (D.E. p.15)

El hecho de que sea profetisa, que haga pasteles, que éstos sean vieneses, y que los venda, puede interpretarse como un juego o como una herejía si tomamos como referente el contexto judeocristiano, donde los profetas son varones que cumplen un mandato divino sin esperar recompensa alguna, y menos aún económica. Quizá, también con intención lúdica, en la novela no se hable de los panes ácimos, sino de pasteles vieneses obviamente decorados y con levadura.

⁶⁹ Se repite siete veces en ibid., pp. 1463-1466, cap. 2, versículos: 7, 11, 17 y 29; y cap. 3, vers.: 6, 13 y 22

Dos veces más se menciona, de forma similar, a la sibila que vaticina la destrucción del mundo y el juicio final de los hombres a partir de las acciones realizadas durante su vida:

La viejita pastelera cree en el fin del mundo y esto le da ánimos para vivir. Esto y los riquísimos pasteles que elaborará para el día del juicio final. Cada amanecer mejora sus recetas, pues no quiere estar desprevenida. A ella sí la oigo hablar, porque cree firmemente y anuncia la destrucción final. (D.E., p.31)

Se acerca el fin del mundo. La dueña de la pastelería Bremen así me lo ha dicho. El milenio. Debemos portarnos bien. Ser comedidos. Ser prudentes. Nos conviene. (D.E., p.84)

Al parecer, tanto la pastelera como Dulcinea disfrutan, cada una a su manera, la idea del inminente final. La protagonista realiza su viaje por el Periférico con esta idea fija, que influye en su percepción de lo que la rodea. En el “sello cuarto”, por ejemplo, en tono irónico y como aviso de la destrucción que se aproxima, interpreta los anuncios de bebidas alcohólicas y cigarrillos, que llama apocalípticos; refiriéndose a la destrucción que el consumo de éstos produce tanto en el cuerpo como en el alma, son vistos como anticipos de una catástrofe mundial.

La otra reiteración que queremos recordar es la prolepsis que se refiere al final de la novela y que corresponde a un cambio trascendente de la vida de Dulcinea encantada. La anticipación de este final se da de diferentes formas:

→A partir de una cita textual.

En el segundo sello tenemos la transcripción del versículo uno, del capítulo cuarto del Apocalipsis:

Después de estas cosas miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo: y la primera voz que oí, era como de trompeta que hablaba conmigo, diciendo: Sube acá, y yo te mostraré las cosas que han de ser después

de éstas. (D.E, p.53)

Citamos ahora las últimas palabras de la novela en las que se cumple el final varias veces anunciado. La conclusión del viaje de la protagonista, podemos interpretarla en sentido metafórico como el final de su vida y de la de sus protagonistas. Todo coincide en tiempo y lugar; cuando llegan a donde el Periférico se acaba. Entonces: "Se abren las puertas (del cielo)." (D.E, p.190)

→*A partir de alusiones.*

En el transcurso de la novela Dulcinea tiene dos sueños premonitorios de ese final. En el "segundo sello" Dulcinea reflexiona sobre la importancia y el valor de sus sueños:

Voy escribiendo mis sueños: al soñarlos. Preveo y presiento. [...] Conoci el éxtasis y la revelación. Iba en un automóvil, [...] Manejaba Amadís. La carretera era amplia. [...] La carretera terminaba en un desierto, de lisas arenas doradas. Amadís me pasaba un brazo sobre los hombros para protegerme. [...] Nos bajábamos del coche [...] Sabíamos que era el fin del mundo. Era bello y tranquilizante. Ya no se podía hacer nada. Pero Dulcinea y Amadís estábamos juntos. (D.E, pp. 57-58)

En el "séptimo sello" Dulcinea se queda dormida y la voz narradora nos describe los hechos:

Dulcinea soñó y he aquí lo que soñó, como había soñado otras veces:
Iba en un automóvil con Amadís por una extensísima carretera [...] veían los dos cómo un desierto avanzaba hacia ellos. Más que un desierto, unas bellísimas arenas. Amadís seguía abrazando a Dulcinea protegiéndola de algún peligro [...] Se bajaban del automóvil, [...] El fin del mundo. La destrucción última. Las bellas arenas del desierto envolviendo suavemente a Dulcinea y a Amadís. Era, en verdad, la revelación. (D.E, pp.174-175)

—A partir del planteamiento de la confusión entre sueño y realidad.

Una vez despierta la protagonista vive algo similar a lo que recién ha soñado. También por medio de la voz narradora, desdoblamiento de Dulcinea, conocemos los pensamientos y sentimientos de ésta ante lo que ve por la ventanilla del automóvil: “parece que el camino se acerca a su fin. Así lo presiente Dulcinea. [...] Como si el asfalto fuera a terminarse [...] (D.E, p.175).

Las premoniciones se cumplen y el final es como lo había presentado, soñado e imaginado:

El Periférico va aligerándose. [...] Solamente ellos. [...] Dulcinea y Amadis. Como en el principio. Como con el barro y el soplo.[...]

Dulcinea debería recordar a dónde van. Sólo recuerda las arenas del desierto invadiendo la carretera. [...]

El Periférico se acaba. El automóvil entra por un camino lateral. [...] (D.E, p.189)

En la novela encontramos solamente dos referencias a los sellos del Apocalipsis, localizadas ambas en la tercera parte, una al inicio y la otra casi al final:

Y vi en la mano derecha del que estaba sentado sobre el trono un libro escrito de dentro y de fuera, sellado con siete sellos.

Y vi un fuerte ángel predicando en alta voz: ¿Quién es digno de abrir el libro, y de desatar sus sellos?

Y ninguno podía, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra, abrir el libro, ni mirarlo. (D.E, p.63. Tomado del libro de san Juan 5, 1-3.)

Muñiz interrumpe la cita del texto bíblico antes de que aparezca el Cordero que es quien abre los sellos, pues en la novela el libro mental de

Dulcinea no puede físicamente abrirse. Cito las palabras de la protagonista que siguen inmediatamente después del texto bíblico:

Así es. El libro no debe ser abierto. No puede ser abierto. Tendrían que romper mi cráneo para que el libro fuera leído. Tendrían que ir separando capa por capa: piel, hueso, meninges. (D.E, p.63)⁷⁰

Los dos libros metafóricamente se confunden, porque comparten algunas de sus características.

La segunda cita que se refiere a los sellos avanza, sin decir que es el Cordero quien lo hace, de la apertura del primero al cuarto; termina la cita una página antes de que se inicie el "sello cuarto" de la novela.

⁷⁰ Esta imagen de capas que se sobrepone la encontramos también en la página 52: "Hay que atravesar las capas de piel, ir cortando hasta llegar a lo medular y alcanzar la claridad del vacío."

Quizá la referencia más antigua a esa búsqueda se encuentra en la cultura hindú, concretamente en los *Upanishads*. La esencia de la doctrina de los Vedas considera que cada individuo encontrará su más perfecta expresión cuando se identifique con el Ser Supremo o alma universal. Y la manera de lograrlo es precisamente en el vacío de uno mismo, de modo que se dé cabida al Ser Supremo. La recomendación es la siguiente: cuando sacamos la carne del fruto y llegamos al corazón, en ese nada todos estamos unidos.

Esta idea tiene relación con el símbolo medieval de la rosa, que posteriormente es adoptado por la Cábala. Se le dan diversas interpretaciones; una de ellas es la de un viaje simbólico que realizan los cabalistas con la intención de llegar al centro de la rosa, explorarlo y salir. Físicamente no se encuentra nada, porque la rosa, como la cebolla, están formadas por sus pétalos, o sus capas en el caso de la cebolla, sin las cuales lo que se encuentra es el vacío. V. Esther Cohen, *Ob.cit.*, pp.68-69.

El motivo de búsqueda en el centro de la cebolla funge como generador de uno de los relatos de Angelina Muñoz que se titula precisamente "Las capas de cebolla", publicado por primera vez en *Sábado*, el 10. de oct. de 1988, y posteriormente en el libro de relatos *Serpientes y escaleras*, UAM, 1991, pp.17-22. Aquí la protagonista vive un desdoblamiento como los experimentados por Dulcinea encantada. Así mismo, repite la acción de desprender capas en búsqueda del conocimiento:

Soy yo. Y soy ella. [...] Yo siempre me siento sobre la alfombra. Ella puede volar.

Ella es yo.[...]

Empezaré a desprender una por una las capas finas de cebolla. Para llegar al centro. (p.17)

En el centro de la cebolla no hay nada. Ella se ha ido. Le he dicho que no vuelva más.

Me he quedado sola. Por fin. (p.22)

La actitud del yo de este cuento es similar a la que Dulcinea tiene con la voz que la acompaña, quiere que la deje en paz. En el caso del relato logra el encuentro consigo misma en ese hueco del centro de la cebolla.

En la cita bíblica aparecen los famosos “cuatro jinetes del Apocalipsis”, -escena que aprovecha la voz narradora para recordar la experiencia que había tenido Dulcinea cuando era niña, al montar aquellos “cuatro caballos del bosque”, que coinciden en el color con los mencionados por san Juan: blanco, bermejo, negro y amarillo.

Los comentarios de Dulcinea al libro de san Juan resultan muchas veces desacralizadores; mueven incluso a risa al aligerarse y trivializarse el contexto. De la energía y solemnidad con que san Juan recibe la orden de tragarse el libro de la revelación para poder transmitirlo, se pasa en la novela a comentarios humorísticos como los siguientes, que se aplican a los versículos 8, 9 y 10 del capítulo 10, y están en boca de la voz narradora que dialoga con Dulcinea:

Así que ya sabes, los libritos son para ser devorados y son dulces y amargos a la vez. [...] La bibliofagia se sobreentiende.
[...] Eres la memoria de los libros. Imposible apartarte de ellos. Además no estás harta. Estás en ayunas. Imposible comértelos todos. Indigestión pluriliteraria. (D.E., p.117)

En el penúltimo sello, la novela se relaciona metatextualmente con el escrito de san Juan:

Por eso me gusta el Libro del Apocalipsis, tan vengativo y cruel. Tan atormentado y desesperado. Tan fantástico y descabellado. Tan desproporcionado que ni a las metáforas se apega. Que ni siquiera los símbolos son consistentes. Mucho me arios los mitos. Y que desafuera la gramática. Es el lenguaje de un loco de atar. Es la catástrofe de las palabras. La semiótica vuelta al revés. Cómo me carcajeo. Por eso me gusta. (D.E., pp.152-153)

Esta crítica de alguna forma implica una autocrítica, pues como veremos en el apartado dedicado a la poética de la novela de Muñiz, ésta

alude al sentido transgresor y lúdico de ambos textos con respecto a los cánones sociales, religiosos, de la lógica y de la gramática.

En el Apocalipsis y en Dulcinea encantada las revelaciones se refieren tanto a experiencias de muerte y dolor como a imágenes que prefiguran una nueva etapa en la que ya no habrá cabida al sufrimiento. La última visión en los dos alude a una felicidad plena y sin término. No obstante, en la obra de Muñiz las frecuentes alusiones a la circularidad dejan abierta la posibilidad de que todo se repita sin cesar.

2.4 La vida en México durante una residencia de dos años en ese país de Madame Calderón de la Barca.

Este libro lo conforma una selección de LIV cartas escritas por la señora Calderón de la Barca a sus parientes y amigos; entre ellos cabe destacar al escritor Guillermo H. Prescott quien posteriormente aconseja a su amiga publicar dichas cartas,⁷¹ en las que cuenta sus experiencias del viaje realizado de Nueva York a México, pasando por Cuba a finales de 1839. Ella vino con su esposo en una misión diplomática, pues había sido nombrado ministro plenipotenciario para representar en México al gobierno español.

Las cartas de alguna forma corresponden también a un diario de viaje, pues cada una puede incluir las actividades realizadas en uno o en varios días y siguen una continuidad cronológica. La primera carta se inicia el 27 de

⁷¹ En 1843 se hacen tres ediciones de la obra de la señora Calderón, dos en Boston y una en Inglaterra. Se publica entonces sin su nombre, sólo aparecen las iniciales "por ser, en opinión de 'su caro esposo', contrario a las reglas de la etiqueta diplomática, etc., el que el nombre de la esposa del Embajador (sic) se ostente al frente de una obra que exhibe al mundo oficial y al país en el cual fueron residentes. Piensa que quizá no fuera bien visto en España." Cita de la Carta de Prescott a Carlos Dickens. Boston, 1 dic., 1842, cit., en Life in Mexico during a Residence of Two Years in That Country, Boston: Charles C. Little and James Brown, 1843, p. 323. Cit., en el prólogo de Felipe Teixidor a Madame Calderón de la Barca. La vida en México durante una residencia de dos años en ese país. 9a. ed., traducción y prólogo de Felipe Teixidor, Porrúa, México, 1990, p.VIII. Usaremos la abreviatura V.M.

octubre de 1839 a bordo del barco “Norma” y finaliza con la llegada a la Habana el 13 de noviembre. La carta LIV tiene como última fecha la del 29 de abril de 1842 a bordo del vapor “Medway”; ya muy cerca de Nueva York. Esto le da cierta circularidad al texto que comienza y termina escrito en el mar.

Entre esta obra y la historia de Dulcinea del siglo XIX se da una relación hipertextual; la primera sirve de hipotexto a la segunda. Genette dice que la derivación de un texto puede ser de orden descriptivo o intelectual, en el que un texto hable de otro. Sin embargo, no es necesario que la relación sea explícita, basta con que no pueda existir sin el otro. (P., p.14)

Es interesante que Muñiz haya elegido como hipotexto de una de sus historias el libro escrito por una mujer de gran cultura, que a pesar de ser autora del “mejor libro que jamás haya escrito sobre México un extranjero,” (V.M. p. XXII) palabras de Teixidor, permanezca casi oculta ante la crítica. En su tiempo los editores la dieron a conocer sólo como Madame Calderón para evitar confusiones con el autor de La vida es sueño. Quizá por eso Angelina Muñiz con una actitud lúdica termina la historia de Dulcinea del siglo XIX confundiendo el diario de ésta con El gran teatro del mundo:

He aquí que cuando Dulcinea abre las tapas de su diario, surge el gran teatro del mundo. [...] No hay espacio para escribir [...] Los personajes saben sus papeles y empiezan a actuar. [...] Si no se cierra el diario, todo seguirá adelante. (D.E, pp. 181-182)

Al estar escrito con minúsculas y sin subrayar, el título de la obra de Calderón de la Barca se convierte sólo en alusión de sí mismo y en una nueva forma de hacer énfasis en lo repetitivo de la existencia.

Hay algunas coincidencias en la vida de las autoras, Calderón y Muñiz,

que vale la pena comentar: Frances Erskine Inglis nació en 1804 en Edimburgo, de ahí salió huyendo con su familia hacia Bolonia por los problemas que a su padre le ocasionó el servir de fiador a un noble escocés que no pudo pagar sus deudas; delito grave que entonces era castigado severamente. A la muerte de William Inglis de Maners y Manerhead en 1830, su viuda, Juana Steen, se traslada a Boston donde abre un colegio para señoritas con la ayuda de cuatro de sus hijas, entre las que se cuenta Frances. En esa época no era común que fueran mujeres, sino hombres, los que se hicieran cargo de la educación “del bello sexo bostoniano”. En casa de su amigo Prescott, Frances E. Inglis conoce a un diplomático español nacido en Buenos Aires, don Angel Calderón de la Barca, con quien se casa en 1838. Juntos realizan un viaje oficial a México pasando por La Habana. Viven la mayor parte del tiempo en España. Después de la muerte de su esposo, ocurrida en 1861, la señora Calderón de la Barca se recluye en un convento, del que se ve obligada a salir porque la Reina le pide que se haga cargo de la educación de la Infanta Isabel. En 1874, ocho años antes de morir, la señora Calderón de la Barca recibe del rey don Alfonso XII el título de Marquesa.

Por su parte, la familia Muñiz sale huyendo de España en 1936, ya que era partidaria de la República. Angelina nace pocos meses después en Hyères, Francia. En marzo de 1939, casi un siglo después que los Calderón de la Barca, llegan a Cuba, donde viven algunos años. En 1942 se trasladan a México y hasta la fecha reside aquí Angelina Muñiz, casada con el investigador Alberto Huberman. Tanto la madre de Angelina como la de Frances tienen una actitud de avanzada en lo que respecta al papel destinado a la mujer en la sociedad del tiempo que les tocó vivir.

Ambas obras, La vida en México... y Dulcinea encantada, se distinguen por su carácter intertextual. La señora Calderón de la Barca alude a las Cartas de relación de Hernán Cortés, a la Divina comedia y a la mitología, entre otros textos; y cita a La Fontaine, a Humboldt y a otros escritores. Señala Teixidor que la escritora escocesa “traduce párrafos enteros de Clavijero, Humboldt, Zavala, Mora, y de revistas y calendarios mexicanos, sin consignar la procedencia. Mas nadie se lo reprocha.” (V.M. p. XXXIX) Con respecto a la intertextualidad en la obra de Muñiz, hemos venido señalando que es constante.

En varias ocasiones la narradora de la novela manifiesta su rechazo hacia la narración mental del siglo XIX; sin embargo, sigue alternando esta historia con las otras dos hasta el final del libro.

En la novela de Muñiz la mayor parte de las veces que se hace referencia a la escritora escocesa se le identifica como la Marquesa, no obstante que, como sabemos, ese título nobiliario lo obtuvo mucho tiempo después de su venida a México.

La historia de Dulcinea del siglo XIX tiene como trasfondo las vivencias contadas por la señora Calderón de la Barca en las cartas-diario escritas durante su viaje a México.

Se distinguen varios traslapes entre personajes de la historia decimonónica además del de Amadís, mencionado anteriormente. La narradora dice que:

Dulcinea acompañó a Madame Frances Calderón de la Barca en muchos de sus viajes por tierras mexicanas. [...] Había abandonado sus tierras del Toboso cuando fue elegida por la Marquesa como dama de compañía. (D.E. p.15)

Sabemos que la señora Calderón de la Barca, en efecto, vino con una dama de compañía francesa; sin embargo no se refiere a ella en las cartas. Quien sabemos que sí la acompaña en muchos de sus viajes en tierras mexicanas, porque hay varias menciones de ella, es Kate Inglis, que llega casi un año después a convivir con su hermana y su cuñado, el 28 de noviembre de 1840.

Suponemos entonces que Dulcinea se identifica tanto con dicha doncella gala como con Kate Inglis. Sin embargo, los traslapes no quedan ahí, sino que también la protagonista de la historia del siglo XIX toma el lugar de la Marquesa “real”; sus acciones corresponden, mayoritariamente, a las realizadas por la señora Calderón de la Barca y registradas en sus cartas.

La anécdota de la historia de Dulcinea del XIX en general tiene su referente en las experiencias vividas entonces por Frances Calderón de la Barca aunque el orden de éstas se altera algunas veces en el texto de Muñiz.

En el “sello primero”, por ejemplo, la narradora omnisciente da la fecha precisa en que la viajera escocesa escribe sus impresiones desde el castillo de Chapultepec. La cita de la carta, dieciocho líneas, está entrecomillada y corresponde a la carta VIII, página 52, como podemos comprobarlo en el libro de la Calderón.

Hay una concentración de experiencias en torno al Jardín Borda de Cuernavaca. La esposa del ministro plenipotenciario se refiere a esta ciudad como una de las treinta que Carlos V dio al conquistador de México y dice que:

Cortés construyó en ella un magnífico palacio, una iglesia y un convento de franciscanos [...] Hay en la ciudad algunas buenas casas, y las ruinas de una iglesia construida por Cortés [...] La casa en que se detuvo la Diligencia fue antaño famosa por el hermoso jardín contiguo

a ella, que perteneció a un rico propietario. Nos sentamos entre los árboles frutales, al lado de un estanque de agua muy clara. (V.M. p.224)

Veamos ahora lo que dice Dulcinea narradora:

Yo me acuerdo de todo. Me acuerdo, por ejemplo, de un sueño que tuve en el Jardín Borda en Cuernavaca. En el cual puedo, tranquilamente, ser la misma Dulcinea que acompañaba a Madame Calderón de la Barca. Alguna vez irían al Jardín Borda, ¿o no? [...] En el sueño salía del palacio, que no estaba en ruinas [...] Bajaba hasta el estanque, que más bien era un lago, y ahí me paraba. Abajo me esperaba Amadís [...] Así que ya no sé cuál de las dos Dulcineas era. O de las tres [...] En fin, de lo que ahora me acuerdo es de la primera vez que estuve en el Jardín Borda, al poco tiempo de llegar a México. [...] ¿De qué más te acuerdas? Me encantan tus recuerdos encantados [...] ¿te acuerdas de quién te regaló esa pulsera bordada con hilos de seda [...] que decía "Cuernavaca" [...] Claro que me acuerdo: me la regaló Joaquín Xirau. (D.E. p.40)

El concepto de memoria manejado por Muñiz a través de la narradora, coincide con el de Paul de Man; ambos ven en la memoria que promete la resurrección de un pasado, el lugar mismo donde se elaboran las ficciones y las figuras.⁷²

Muñiz en su novela recupera varios recuerdos personales; es el caso de la anécdota de la pulsera que le obsequió el filósofo español amigo de la familia. Convierte el recuerdo vivido en material literario y lo pone en la mente de su protagonista narradora, así mismo le atribuye los recuerdos que la escritora escocesa imprime en sus cartas. Un recurso feliz en este caso es el del sueño de la protagonista porque le da mucha libertad para mezclar los hechos vividos por las escritoras reales, la narradora mental y los personajes

⁷² V. Jacques Derrida. Memorias para Paul de Man. Gedisa. Barcelona, 1989. p. 70.

creados por ella, en especial la Dulcinea decimonónica; no podemos pasar por alto la presencia de la voz narradora que también interviene. La confusión que implica el traslape de personas y personajes está expresada por la misma narradora esquizofrénica. Es fácil encontrar el parecido en los textos transcritos aunque hay diferencias en detalles como la explicación de que el palacio no estaba en ruinas, o del estanque que más bien parecía lago; se conserva, sin embargo, el mismo ambiente en ambos casos.

En el “sello tercero”, nuevamente con el recurso del sueño se logra un efecto de alguna forma similar al anterior:

Había otra pesadilla que me inventé. No era mía. Pero corresponde a esa mi nostalgia de otras épocas. Es más, podría ser una escena para una de mis novelas, para la de Dulcinea y la Marquesa. Me soñaba vestida de seda negra hasta los pies. Con cuello alto de encaje blanco y encaje blanco en los puños también. (D.E. p.83)

La imagen que de sí misma tiene Dulcinea en este sueño-invencción-nostalgia es equivalente a la de Amadís por el hecho de vestir de forma muy parecida a la de él. Recuerda la apariencia de su amado la última vez que lo vio en su visita al hospital de San Hipólito, como mencionamos anteriormente.⁷³ El vestido descrito en la cita corresponde al hábito religioso que toma una monja al hacer sus votos. Dulcinea se jura a sí misma apartarse del mundo y dedicarse a escribir; así, cree que podrá detener el tiempo y conservar sus recuerdos más queridos.

A la señora Calderón de la Barca le causó un impacto muy fuerte presenciar ceremonias con motivo de “la toma del velo” de algunas novicias, que a partir de ese momento morían para el mundo y se consagraban al

⁷³ Supra. p 24 .

servicio divino. De forma similar, Dulcinea quiere morir para un mundo en el que ya no volverá a encontrarse con Amadís. Esta determinación de Dulcinea nos recuerda la que tomó Madame Calderón de la Barca después de la muerte de su esposo.

Varias de las actividades realizadas por Dulcinea cuando acompaña a la Marquesa, están registradas en el escrito testimonial de ésta. Cabe recordar tres de las jornadas llevadas a cabo por la esposa del ministro plenipotenciario, porque serán relevantes en la novela: la que comprende la asistencia al convento de San Joaquín y a la hacienda de "Los Morales"; la excursión a las grutas de Cacahuamilpa en su viaje a Cuernavaca y la visita al hospital de San Hipólito. Es interesante observar cómo el recuerdo de unas vivencias se fija literariamente en un texto, las cartas, que se convierten a su vez en experiencias vividas por un personaje ficticio. Hay bastante libertad en la resignificación de los hechos por parte de Muñiz que los desarrolla como motivos literarios. Son muy semejantes ambas narraciones, pero los efectos resultan distintos como consecuencia del cambio de contexto:

En la carta XII, posiblemente del 1 ó del 2 de abril de 1840, se mencionan dos visitas: una, por la mañana, al convento de frailes carmelitas de San Joaquín, donde a la señora Calderón de la Barca, como a todas las mujeres, se le impidió pasar más allá de la sacristía; por ello, sólo pudo imaginar la huerta y el jardín interiores a partir de los comentarios de los caballeros que sí entraron. Posteriormente todos fueron obsequiados con un excelente desayuno. Por la tarde del mismo día asistieron a la hacienda de "Los Morales" (V.M. pp. 91-92). En ningún momento se menciona en el texto a la comitiva femenina.

La narración de Dulcinea sobre el mismo hecho, en el “sello cuarto”, es muy similar a la de la carta XII, pero la doncella del Toboso hace énfasis en su cercanía a la Marquesa y difiere en pequeños detalles como la descripción del menú del desayuno. Lo que cambia completamente el hecho en la novela es la presencia de Amadís a quien Dulcinea alcanzó a distinguir entre los frailes que pasaron cuando ella se asomó apenas al jardín. En esta historia lo que movió a Dulcinea fue su deseo de encontrar a Amadís, cuya imagen le parecía confusa; no quedó segura de haberlo visto.

Nos hemos referido ya al “sello quinto” en lo que respecta a la visita a las grutas de Cacahuamilpa⁷⁴, ahora sólo haremos algunas observaciones sobre dicha excursión registrada por la señora Calderón de la Barca en la carta XXXIII fechada el siete de febrero de 1841. La viajera del XIX hace énfasis en que la acompañaba su hermana Kate. Seguramente que el deseo de describir lo más fielmente posible un lugar tan impactante como ése, para personas que no tienen ni idea de ello, la llevó a relacionarlo con un mundo mítico:

La gruta de Cacahuamilpa, cuyas maravillas igualan las fabulosas descripciones de los palacios de los Genios, era, hace poco, conocida sólo por los indios. [...] existía entre ellos la firme creencia de que el espíritu maligno tenía allí su morada, y que bajo la forma de un macho cabrío, de grandes cuernos y larga barba, defendía la entrada de la gruta. [...] los crédulos indios evitaban la gruta encantada. (V.M. p. 234)

Las descripciones de las maravillas que encontraron los visitantes son muy similares en los dos textos. Sin embargo, nuevamente la aparición de Amadís transforma el estado emocional de la dama que acompaña a la

⁷⁴ *Supra.* pp.40-43.

Marquesa y lo hace más trascendente al integrar el elemento de comunicación amorosa intensa.

En la carta XLVII Madame Calderón de la Barca, sin que podamos saber la fecha exacta porque incluye las actividades de varios días, registra la visita que hicieron ella, Kate, y una comitiva a San Hipólito, un hospital de dementes, donde fueron atendidos por el director del lugar quien en un momento dado les informó que en México las dos principales causas de locura eran el amor y el alcoholismo, resultando casi siempre incurable la primera. Refiriéndose al recorrido por el lugar, dice Madame:

Me llenó de asombro, al entrar, la belleza solitaria y suave de estos grandes patios de losas de piedra, con naranjos y granados, ahora en plena floración, y las fuentes generosas de sus claras y embellecidas aguas. [...] Cuando entramos vimos a un caballero de aspecto más bien distinguido, alto de cuerpo y bien trajeado. [...] Otra infeliz criatura, de fisonomía mansa y melancólica, con los brazos en alto, abrazábase a una columna [...] un anciano caballero [...] volviéndose hacia el director le dijo: "Y por fin ¿cuándo saldré?" [...] Alrededor del patio están las celdas en donde encierran a los locos furiosos, [...] Nos llevó el director a las galerías superiores, [...] donde está el terrible Cuarto Negro; [...] Cuando bajamos otra vez al patio y pasé frente a la última de las celdas, que reciben la luz por un portillo hecho en los espesos muros de piedra, unos grandes ojos negros que brillando en la obscuridad se cruzaron a la altura de los míos, me produjeron una turbación infinita. [...] ¡Hubiera preferido no verle!... (V.M. pp. 336-339)

Comparemos algunos fragmentos de la historia de Dulcinea del XIX en la misma visita:

Dulcinea acompañó a la Marquesa cuando visitó el hospital de San Hipólito, donde internan a los locos. El antiguo convento es un lugar agradable, con patios de naranjos y limoneros y una fuente cantarina para refrescar. [...] Alguien se abraza a una columna y no se separa de ella. Alguien se deleita con sus vestimentas impecables, [...] Un

anciano no deja de preguntar: cuándo saldré de aquí. [...] Dulcinea ha visto el cuarto negro y las celdas de castigo. [...] Dulcinea se separa de la Marquesa y busca en las celdas más apartadas. Teme que Amadís esté en una de ellas. [...] Alguien puede haberle dado un bebedizo y trastornado su razón. [...] Al salir del convento, Dulcinea ha mirado por última vez hacia la celda y los ojos del caballero tan desesperados y con tanto sufrimiento, negros, le han expresado el fin de un acto: nunca volverán a verse. (D.E. pp.153-155)

Las descripciones de los objetos y las personas que encuentran en la visita al hospital de San Hipólito son muy semejantes en ambos textos, aunque una está hecha en primera persona y la otra en tercera. El testimonio escrito por Calderón de la Barca cumple su cometido en sí mismo, no así lo narrado en la novela, en la que está implicada la separación de dos seres que se aman, pero que por alguna razón desconocida no pueden acercarse "realmente". ¿No será el amor lo que ocasionó la locura de Amadís, ya que éste es considerado como una de las principales causas del trastorno mental? El último cruce de miradas entre Dulcinea y Amadís al salir del hospital representa un anuncio del desenlace de la historia del XIX y de la separación definitiva de la pareja protagonista; por tanto, se intensifica la trascendencia de un hecho que a pesar de ser impactante resulta irrelevante en el viaje de la corresponsal.

Así como es frecuente que Dulcinea se apropie de las vivencias de la Marquesa, también sucede que quiere deslindarse de ella. En las dos citas que a continuación transcribimos queda evidente:

Hay una vista desde Tacubaya que a Dulcinea no se le olvida y que gusta de traer a su memoria. Junto a la Marquesa Calderón de la Barca compara recuerdos y casi al alimón redactan una página. [...] Dulcinea interrumpe su recuerdo de Tacubaya. Ya sabe lo que no soporta: la vida junto a la Marquesa. La cotidianeidad en que se ha convertido [...] El perfecto diario de la Marquesa. Su gramática impecable. (D.E. p.76)

Pues decide que sí. Que empezará a escribir su diario de la vida en México. No para competir con el que está escribiendo la Marquesa. No porque piense en publicarlo. No para interrumpir su ocio. No por afán de gloria r fama. Nada de eso. Simplemente para poner orden. (D.E. p.162)

Es curiosa la forma en que la narradora interpreta el sentir de Dulcinea del XIX con respecto al libro de La vida en México que supuestamente aún no existe como tal. Juega nuevamente la novelista con la omnisciencia de su narradora que aparentemente conoce el libro que Madame Calderón de la Barca no ha terminado de escribir y menos aún publicado. Las críticas sobre los aciertos en la escritura de las cartas también son un juego de Muñiz, pues las pone en boca de Dulcinea del XIX que ante la frustración de no poder escribir su diario se desahoga diciendo que sus aspiraciones no son literarias como las de la Marquesa, sino que desea simplemente poner orden en sus pensamientos, observaciones y recuerdos.

2.5 El juego de escribir de Angelina Muñiz-Huberman.

También consideramos como hipotexto de Dulcinea encantada, 1992, la autobiografía de la misma escritora, publicada en 1991.

Muñiz hace esta narración en primera persona y la estructura temáticamente. La selección y ordenación de los temas depende más que nada de razones emotivas y consta de trece incisos⁷⁵; abre con el tema de la muerte, que considera muy cercano al nacimiento, y cierra con el del amor,

⁷⁵ Los títulos de los incisos son: "La muerte", "El exilio", "Las herencias", "España en México", "Caimito del Guayabal", "Las escuelas", "La Universidad", "El juego de escribir", "El ensayo", "Hábitos de lectura", "Noche, sueños y creación", "Enfermedad" y "Poesía y erotismo".

visto como ideal humano de realización. Ella dice al respecto: “se me revierten los orígenes. O más bien, me envuelve la circularidad”.(E.J.E. p. 47.) Principio y fin, nacimiento y muerte se tocan en el momento del paso del no ser al ser y viceversa.

En este libro Muñiz hace una selección de recuerdos de su propia historia, que complementa con reflexiones de su poética y con descripciones de su obra literaria de creación y de crítica. Responde con ello al objetivo de la colección de autobiografías *De cuerpo entero* que publican en coedición la UNAM y ECO, en las que se pretende dar a conocer una imagen integral de algunos escritores hecha por ellos mismos.

Muñiz es obsesiva en lo que se refiere a la recuperación constante de la propia historia, característica de la mayor parte de su obra literaria. La historia de su vida queda formalmente impresa en El juego de escribir; razón por la cual en su relación con Dulcinea encantada la tomamos como hipotexto. Es decir, la novela reconstruye y resignifica acontecimientos vívidos y registrados en la autobiografía. Al momento de escribir ésta, Muñiz expresa un descubrimiento reciente; que tiene guardados en lo profundo de sí misma muchos recuerdos que está dispuesta a sacar a la luz:

De ahora en adelante, dejo que las aguas profundas del pozo me devuelvan las de mis memorias primeras y junto con el poder desatado de la invención, me empeño en el círculo interno de escribir incesante. (E.J.E., pp. 38-39.)

Entonces, en 1991, Muñiz había concluido la escritura de la “novela” Castillos en la tierra, no publicada hasta 1995, la primera de una trilogía que ella clasifica como de “nemoficción” en la que precisamente recupera parte de la historia de su infancia.

Gloria Prado, en su ensayo "Autobiografía, historia y ciudad en el relato de ficción Castillos en la tierra, de Angelina Muñiz", señala precisamente que en Castillos en la tierra se unen historiografía y narrativa ficcional en tanto relatos, y autobiografía.⁷⁶

En su novela, Las confidentes⁷⁷, 1998, Muñiz resignifica nuevamente algunas de las experiencias ya literaturizadas.

En Dulcinea encantada hay varias referencias ficcionalizadas de acontecimientos vividos por la propia escritora; elegimos para este inciso solamente los tres más obvios, que están también presentes en la autobiografía: la extraña relación con el hermano muerto, el recuerdo de dos amigos de infancia y la reflexión sobre su nacionalidad.

Muñiz inicia la narración autobiográfica hablando de la muerte de su hermano de ocho años de edad, que ocurrió cuando ella sólo tenía dos. Así que es propiamente anecdótico el origen del recuerdo que Angelina Muñiz tiene de su hermano:

La muerte, para mí, fue una figura benigna. Tenía su foto ante mis ojos: la de mi hermano a los ocho años, poco antes de morir. Es decir, una figura viva, aunque inmovilizada. Me acostumbré a hablar con mi hermano-muerte y a que me contestara. [...] Adquirí la posibilidad de ser yo y mi hermano a la vez. Actuaba en ocasiones como yo, y en otras, como él. (E.J.E., p.7)

En la novela tenemos muchas referencias a este hecho, por ejemplo cuando la voz narradora nos cuenta un momento de la historia de infancia de Dulcinea novelista mental: "dialogaba con su hermano. Su hermano estaba

⁷⁶ V. Gloria Prado, "Historiografía, historia y ciudad en el relato de ficción Castillos en la tierra, de Angelina Muñiz", en José Ramón Alcántara Mejía (ed.) Reconfigurando la realidad en el espacio de la escritura. Universidad Iberoamericana, México, 1997, pp. 131-141.

⁷⁷ V. Angelina Muñiz-Huberman, Las confidentes. Tusquets Editores, México, 1997. (colección andanzas). Usaremos la abreviatura L.C. en las siguientes citas a este texto.

dentro de ella, para no salirse más.” (D.E., p.73) Cuando le recuerda lo que sucedió después de que murió su hermano dice:

Cuando murió tu hermano, ya tuviste con quien jugar. Entonces si eran dos: dos que hablaban, dos que se acompañaban, dos que se iban de aventuras. Hablaste con él hasta que llegó Amadís. (D.E., p. 172)

La relación que Dulcinea medieval tiene con su Amadís es similar a la de la narradora que va ideando la historia de la vida de sus personajes: “Dulcinea corre por la playa con Amadís. [...] Podrían ser hermanos o podrían ser desconocidos.”(D.E., p. 25)

También Dulcinea del siglo XIX tuvo una experiencia similar con su respectivo Amadís; dice al respecto Dulcinea narradora:

Le habían contado que al nacer tuvo un hermano gemelo que no vivió. De niña jugaba con su imagen. [...] Por eso, verlo en el espejo no era extraño. Era su misma cara con rasgos varoniles. Su mismo cuerpo con traje de hombre. (D.E., p.107)

Tenemos que se trata de tres variaciones sobre el mismo tema, en circunstancias temporales y espaciales diferentes; tres casos de hermanos idénticos o de desdoblamiento de personajes cuyo antecedente podemos rastrear en la autobiografía de la escritora, donde además de la reflexión sobre el tema que ya comentamos anteriormente, se encuentra como apéndice una fotocopia del manuscrito de la primera literaturización del motivo del hermano que se ausenta; se trata de un cuento que escribió Angelina Muñiz a los nueve años de edad. El tema es el de una familia de pajaritos compuesta por “un papá, una mamá, y un niño y una niña, vivían muy felices”, hasta que el pajarito se sale sin permiso durante la ausencia de sus padres y se pone en peligro de ser comido por el cuervo. “Cuando llegaron los padres, su

mamá lo primero que le preguntó fue donde está tu hermano”.⁷⁸[sic] Los padres logran salvar al niño. Distintas versiones de esta historia se encuentran en la obra de Muñiz.

En la autobiografía la autora recuerda con cariño a los pocos amigos que hizo en la infancia. Destaca la imagen de dos de ellos, C. y María la enana, con quienes establece una relación que trasciende a su literatura:

C., también como yo hijo de refugiados, con quien compartí cada fin de semana y vacaciones. Con quien el juego de la imaginación no tenía límites[...] C. no tenía hermanos como yo, pero tampoco amigos, ni un solo amigo. Y es que C era retrasado mental [...]

La historia de mi amigo se me ha convertido en diferentes historias a lo largo de mi obra. (E.J.E., pp.14-15)

De esas diferentes historias surgidas del mismo recuerdo sólo nos referiremos a la que se cuenta en Castillos en la tierra, aunque en “Soledad” también se desarrolla ese recuerdo. En Castillos... Muñiz escribe completo el nombre del niño identificado en la autobiografía como C.; se trata de Carlo con quien la protagonista “pasa los sábados y los domingos [...] De nuevo Alberina ha hallado a alguien lento. Retardado.”⁷⁹

Sus primeros cuentos, Alberina los escribió precisamente en compañía de Carlo, en uno de los múltiples fines de semana que pasaron en Cuernavaca y ya no sabían a qué jugar:

A Alberina se le ocurre contar cuentos y actuarlos. Luego, ir a sentarse a la mesa redonda del comedor y escribirlos. [Allí] Alberina escribe tres cuentos sobre animales del campo, en recuerdo de su vida en

⁷⁸ *Ibid.*, apéndice, s/p. El texto tiene borrones y algunas faltas de acentuación, pues se trata de un cuento escrito por una niña de 9 años.

⁷⁹ V. Angelina Muñiz-Huberman, Castillos en la tierra (Scudomemorias). CONACULTA, Ediciones del Equilibrista. México, 1995, p.155. Las citas siguientes a este libro llevarán las iniciales del título y el número de las páginas.

Caimito del Guayabal. Los firma y les pone fecha: septiembre de 1946.
(C.E.T., p.122)

El apéndice de la autobiografía de Muñiz, mencionado arriba, corresponde precisamente a la copia del manuscrito fechado 17-9-46, titulado "1o. Cuento. La familia de los pajaritos".

Su otra amiga de la infancia a quien de alguna forma revive en forma reiterativa fue María, la hija de la primera sirvienta que tuvieron sus padres en México; dice al respecto Muñiz:

Pienso que tendría más de veinte años o quizá treinta: es difícil para un niño calcular las edades. Lo que sé es que yo era más alta que ella [...] Adolecía también [como C.] de cierto retraso y de un impedimento en el habla. [...] Su especialidad era limpiar lentejas, frijoles o habas con la mayor paciencia e impecabilidad del mundo. Su habilidad: hacer figuritas de plastilina con las que jugaba conmigo.

María me planteó el problema de la religión. Me llevó por primera vez a una iglesia. [...]

Ese día que entré en la iglesia de Santa Rosa fue de absoluto pavor. [...] Y esto también lo he relatado en partes de mi obra. (E.J.E., pp. 15-16)

En Castillos en la tierra tenemos un capítulo titulado "María la enana" del que tomamos algunos fragmentos que podemos comparar con los recién citados:

Puede que María tenga muchos años, veinte, treinta, pero vive como Alberina en el mundo que no transcurre. [...] María tiene unas manos maravillosas: dedos cortos y regordetes, uñas chatas. Hace con ellas lo que quiere: representan el mundo visible. Con plastilina de colores modela flores y frutas, canastas del mercado, figurillas de los marchantes, el mendigo, el loco, [etc.]

María adora los cuentos y nadie se los había contado.[...]

"Vamos, a la iglesia"

Y salen a la calle Alberina y María, tomadas de la mano, como

dos extrañas hermanas, como dos versos sin ritmo, como dos páginas descabaladas. [Se dirigen al templo de Santa Rosa de Lima donde la niña se impresiona con las imágenes.] (C.T., pp.151-152)

En Dulcinea encantada tenemos que los dos amigos de la infancia de Angelina Muñiz, a los que hemos hecho referencia, C. y María, al convertirse en ficción, se funden en un sólo personaje, Leninito, un “niñito” con el que convivió Dulcinea cuando estuvo recluida en la Casa Internacional en Rusia; afirma la voz narradora:

De Leninito se burlaban los demás. Le robaban su comida, [...] Cuando Leninito intentaba hablar nadie le entendía. [...] Sus dibujos eran manchones enigmáticos. [...] Le encantaba cambiar habichuelas de una olla a otra, y de otra a una.

Para Dulcinea era el compañero ideal. No hablaba y simplemente estaban juntos. [...] A ti sí puedo contarte cuentos. No conoces la lógica y mientras más fantasía más orden en tu pensamiento. (D.E., pp. 74-75)

Resulta evidente la repetición de los motivos generadores de los textos citados, sin embargo, han dado lugar a narraciones iguales y diferentes. Con ambos amigos tiene una relación muy especial la protagonista de los tres relatos. Se ubican todos en un mundo ajeno a los convencionalismos estéticos y sociales, donde el tiempo es más lento y la comunicación no siempre es con palabras. C., Carlo, María y Leninito padecen de un retraso mental que los aísla de la sociedad, pero no les impide gozar del mundo maravilloso de los relatos inventados por las niñas protagonistas (Angelina, Alberina y Dulcinea), quienes encuentran con sus amigos la oportunidad ideal para dar rienda suelta a la imaginación; comparten con ellos su iniciación como narradoras, porque son capaces de comunicar sus emociones en un lenguaje sin palabras, comparten una percepción estética del mundo que les rodea,

ajena a los cánones reconocidos en la sociedad.

En todos los casos se recuperan de la memoria imágenes cargadas de afectividad, aunque se refieran a la caracterización y descripción de personas con retraso mental y con un aspecto físico ajeno a las pautas de belleza de un grupo mayoritario. Muñiz convierte a sus amigos en personajes maravillosos ubicados en un mundo que no transcurre, ¿gnomos, duendes?. No obstante lo grotesco, en el caso de la descripción física del cuerpo de la enana, o lo desagradable que pueda parecer un niño que no logra darse a entender con los demás, Muñiz da un ritmo armonioso a sus imágenes:

–Leninito “cambiaba habichuelas de una olla a otra y de otra a una”.

–“Alberina y María, tomadas de la mano, como dos extrañas hermanas, como dos versos sin ritmo, como dos páginas descabaladas.”

En lo que se refiere a las características de su nacionalidad Muñiz reflexiona en algunos incisos de su autobiografía, de los que hablaremos posteriormente. Tenemos que en Dulcinea encantada hay dos menciones de Hyères, lugar de nacimiento de Muñiz, una de ellas está en boca de Dulcinea narradora:

El caso es que yo no recuerdo un hermano. Sé algunas cosas porque las contaron ellos: yo no lo recuerdo. He visto su foto en la playa. Un verano en Hyères: yo no estaba. No sé si fue verdad. Me lo contaron. Cada historia empieza creyendo. Se repite y se cree. (D.E., p.77)

Dicho lugar también se menciona en la historia medieval; en un momento dado los caminantes están “frente a las islas de Hyères” (D.E. p.93).

Hyères aparece también en el cuento "Paul Klee en Hyères",⁸⁰ publicado por primera vez en 1992, y recientemente como una de las historias relatadas en Las confidentes.

Aunque aplicado a sus padres, Dulcinea narradora menciona el recorrido que hicieron de España a México, el cual coincide con el llevado a cabo por Angelina Muñiz quien salió de España todavía en el vientre de su madre, unos cuantos meses antes de su nacimiento en el sur de Francia. Los padres de Dulcinea viajan "de España a Francia. De Francia a Cuba. De Cuba a México" (D.E., p.77). Ella, al igual que el grupo de niños que vinieron a refugiarse a México con motivo de la Guerra Civil Española, se considera de nacionalidad indefinida:

No era nada: ni española ni mexicana. Porque la posición cómoda, la de la mayoría, era la hibridación: somos hispanomexicanos. Somos ambiguos, somos conciliadores: amamos a México y amamos a España. Yo no. (D.E., p. 59)

La memoria, Mnemosine,⁸¹ juega un papel muy importante para la comprensión de la simbiosis vida-obra en la autobiografía y en la producción literaria de Angelina Muñiz. El recuerdo de las impresiones que la escritora guarda de su existencia servirán para dar un orden a su mundo personal y para orientar el cosmos de cada una de sus obras.

⁸⁰ V. Angelina Muñiz-Huberman, "Paul Klee en Hyères", en Pregonarte. Revista de literatura y arte (México), marzo-abril de 1992, número 5, pp. 6-7.

⁸¹ Mnemosine, la madre de las nueve musas, permite el **Recuerdo** en el espíritu de los hombres y junto con Temis, la Justicia, dan "testimonio de una reflexión sobre las condiciones esenciales, necesarias para que se establezca un orden del Mundo, ese Mundo cuya duración garantiza Mnemosine (en este estadio de la teogonía, todavía no hay divinidad del tiempo) V Mitologías, v.1. Planeta, Barcelona, 1982, p.102.

3. OTRAS RELACIONES INTERTEXTUALES.

3.1 Citas.

A lo largo de toda la novela encontramos citas textuales, a veces anunciadas y a veces no; pero todas marcadas con letra cursiva que permite distinguirlas sin dificultad.

En el “Sello primero” la pareja medieval, después del sueño profético que le indicaba ir a buscar a un ermitaño, emprende su camino. Dulcinea narradora, con sentido del humor, aprovecha la enunciación de las treinta y una funciones del cuento maravilloso de Vladimir Propp para explicar en forma resumida lo que habrá de enfrentar la pareja en el desempeño de su cometido. Muñiz cita de la Morfología del cuento de Vladimir Propp, treinta y una definiciones abreviadas de “Las funciones de los personajes”, capítulo III.⁸²

En el “sello segundo” (D.E., pp.41-42), cuando Dulcinea divaga sobre el significado de la mirada, recuerda la importancia que tuvo para Guzmán de Alfarache y Gracia, su segunda esposa, la comunicación a través de los ojos. Cita un fragmento del capítulo IV, del Libro tercero, de la Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache.⁸³ Nuevamente encontramos el sentido lúdico del texto de Muñiz, pues al decir Dulcinea que “Guzmán de Alfarache supo de la teoría platónica de la vista y el amor”, (D.E., p.41) puede sobreentenderse que su conocimiento había sido certero y no es así, como lo hace ver en la nota 101 Benito Brancaforte, al señalar que no se pase por alto

⁸² V. Vladimir Propp, Morfología del cuento, 2a. ed., Colofón, México, 1986, pp.45-96.

⁸³ V. Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache II, Benito Brancaforte (ed.), 3a. ed., Cátedra, Madrid, 1984, p. 183

el “trastueque [sic] de las ideas platónicas sobre amor y sobre ojos como medio de unión al subrayarse cómo ‘los rayos visuales... se volvieron contra las almas’⁸⁴

En el “sello tercero” Dulcinea quiere subrayar el linaje del caballero de quien vive enamorada, Amadiós-Amadís, uno de “esos antiguos caballeros de Dios”. (p.67) Muñiz tiene presente el Libro de la orden de caballería⁸⁵ escrito por Raimundo Lulio, de donde salen las veinte reglas que Dulcinea trae a la memoria y quedan escritas en la novela.

Como parte de la ambientación medieval tenemos en la historia de esta época una cita del tercer cuarteto monorrímo de la “Introducción” de Gonzalo de Berceo a los Milagros de Nuestra Señora,⁸⁶ en esos versos el yo lírico describe algunos de los beneficios del simbólico prado donde se encuentra en el momento en el que se dispone a escribir unos cuantos de los múltiples milagros hechos por la Virgen María. En la novela, nuevamente se cambia el sentido del texto original; de ser el lugar espiritual en el que los “peregrinos” recuperan las fuerzas perdidas en la vida cotidiana, pasa a ser uno de tantos lugares que cruzan Dulcinea y Amadís en su agotadora búsqueda.

En el “sello cuarto” se transcribe un cuento infantil ruso en su idioma original aunque se encuentra en seguida la traducción del mismo entre paréntesis, (D.E., pp.104-105). Con esto la voz narradora da a conocer uno de los cuentos conocidos por Dulcinea en la época de su niñez vivida en

⁸⁴ Loc. Cit.

⁸⁵ V. Raimundo Lulio, Libro de la orden de caballería, en Luis Alberto de Cuenca, Floresta Española de Vana Caballería, Alfonso X, Don Juan Manuel, Raimundo Lulio, Editora nacional, Madrid, 1975, pp. 149-205.

⁸⁶ V. Gonzalo de Berceo, Milagros de Nuestra Señora, 4a. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1966, p.9. En el texto de Muñiz se modernizó la ortografía. Dice Muñiz que Gonzalo de Berceo le atrae mucho, sin embargo lo que le gusta hacer con su obra no es repetirla, sino “transmutarla”, rescatando “el elemento poético, el elemento rítmico y creativo” de sus textos. V. Miguel Angel Quemain, El reverso..., p. 301.

Rusia, en la Casa Internacional.

Otra de las anécdotas de infancia de la protagonista se refiere a su experiencia con los caracoles. En el “sello quinto” se transcribe la vieja canción infantil del Caracol (D.E. p.126) que muchos conocimos de niños, aunque con algunas variantes.

Dulcinea recuerda también un fragmento del texto de Giordano Bruno que hace referencia al silencio y a la oscuridad como medios para llegar al conocimiento y comunicación profundos. La narradora, intenta recuperar la etapa de su infancia, de ahí que se sienta atraída por las reflexiones del seguidor de Lulio sobre el arte de la memoria y sobre el valor del silencio en el proceso del conocimiento.

El “sello sexto” termina con una serie de citas textuales que abordan algunos aspectos del arte de la escritura; con ello se trata de dar mayor relevancia a la decisión de escribir, tomada por Dulcinea del siglo XIX, después de tener la última visión de Amadís. Es tan trascendente para ella dicho propósito que, como ya señalamos, recuerda los votos que hacen las novicias cuando reciben el traje monjil que representa su entrada definitiva al convento.

La promesa de escribir que hizo Dulcinea se revalora con la referencia a la crítica y teoría literarias sobre el tema, expresadas en diferentes épocas por grandes personalidades como el marqués de Santillana, fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Luis José Juan Wittgenstein, a los que se presenta en orden cronológico de acuerdo con su fecha de nacimiento. (D.E. pp.165-166) Tenemos en estos textos puntos de vista que van del medievo a la época actual; lo que da universalidad al valor de la escritura. Todas las citas se introducen con la misma frase: “lo dijo...” para subrayar la

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

ascendencia de los autores mencionados, cuyo prestigio es ampliamente reconocido:

El texto elegido de la Carta proemio al condestable de Portugal, del marqués de Santillana, se refiere a la creación poética como un arte que sólo pueden expresar las personas de espíritu elevado.

Dulcinea recuerda la importancia que fray Luis de León dio a la forma en la poesía; ésta implicaba para él un ritmo tanto interior como exterior. La cita pertenece a De los nombres de Cristo.

De san Juan de la Cruz se destaca la reflexión sobre el poder de la metáfora para expresar el amor; un lenguaje lógico es incapaz de comunicarlo porque no tiene modo de asir lo inefable. Las reflexiones de san Juan de la Cruz utilizadas por Dulcinea provienen del “Prólogo” al Cántico espiritual. Comentarios en prosa al poema del Cántico espiritual⁸⁷.

La última cita sobre la escritura está tomada del Tractatus logicus philosophicus de Wittgenstein y se refiere a la claridad como una característica esencial para la comunicación, aún de lo indecible e impensable.

Todas estas transcripciones al salir de su contexto original se resignifican en el nuevo texto. Muñiz presenta a través de su personaje algunos de los principios que considera intrínsecos al arte de escribir y que han llegado a ella de tiempos y personas distintas.

Hay otros casos de intertextualidad que sólo mencionaré:

–Se relaciona el relato “De los Apeninos a los Andes” del libro Corazón. Diario de un niño con el recuerdo, evocado por la narradora, del grupo de españoles que vinieron a refugiarse a América después de la Guerra

⁸⁷ V. Dámaso Alonso, La poesía de San Juan de la Cruz completas de San Juan de la Cruz y una selección de sus comentarios en prosa..., p. 338.

Civil Española.

-La voz narradora describe el dibujo hecho por Dulcinea cuando era niña, en el que plasmó una escena que evoca el ambiente donde se desarrolla la novela Cumbres Borrascosas. Años después, Dulcinea encuentra publicado en el New York Times Book Review un dibujo que le parece repetición del suyo, sin embargo fue hecho por el pintor David Shanon.

-En un monólogo sobre caballos, sirve para hablar más ampliamente sobre el tema la referencia a uno de los episodios de Belleza negra, de Anna Sewell.

-Se revive el gusto infantil que Dulcinea tuvo por algunos libros infantiles como Pinocho y El maravilloso viaje de Nils Holgersson que le valió el premio Nobel de Literatura a Selma Lagerlof.

-Está citado también el versículo 1 del capítulo 3 del “Cantar de los cantares”.

-Para ejemplificar el estado de ánimo en el que se encuentra Dulcinea se transcriben algunas líneas del Análisis de la melancolía de Robert Burton.

3.2 Alusiones.

Conviene tener claro el concepto de alusión que utilizamos en el presente trabajo, ya que es fácil confundirla con otras figuras retóricas producidas también por supresión, como señala Helena Beristáin en su libro Alusión, referencialidad, intertextualidad, donde, a partir de la afirmación de Lausberg que enfatiza la “intención lúdica” de la alusión, considera que una de las funciones de ésta consiste en poner a prueba la erudición del oyente, es

decir, dificulta y prolonga el momento y el gozo de la percepción.⁸⁸ Esto les sucede a los lectores de Dulcinea encantada en muchos momentos, por ejemplo, cuando Dulcinea narradora al describirse a sí misma dice: "soy librista: en el libro creo y al libro amo"(D.E. p.17). Indudablemente está aludiendo a las palabras de Calixto: "Melibeo soy y a Melibea adoro, en Melibea creo y a Melibea amo."⁸⁹ La narradora compara la fusión amorosa que se da entre Calixto y Melibea con la que ella vive en su relación con los libros. Dulcinea humaniza al libro y lo coloca en el centro de su vida como hizo Calixto con Melibea.

–Con una enumeración de alusiones, Dulcinea abre las posibilidades de desdoblarse:

Ya no sé quién soy. [...] Yo no soy yo. Yo soy Penélope. Yo soy Orlando. Yo soy Rodrigo Díaz de Vivar (no doña Jimena, muy aburrída dama), soy Dulcinea, soy Santa Teresa, soy una de las hermanas Brontë, probablemente, Emily. Ah, también soy Elizabeth Browning, por intermedio de Virginia Woolf. Pero podría ser también algún cabalista hispanohebreo del siglo XIII; algún marino famoso del siglo XVI. O algún personaje de Walter Scott (creo que Rob Roy), o de Joseph Conrad (¿Lord Jim?). (D.E., p.22)⁹⁰

No es suficiente para Dulcinea confundir su identidad con la de la voz narradora, la de las otras Dulcineas, la de los Amadises o la de Blizmaná, sino que plantea una gama muy amplia de identidades en las que se podría

⁸⁸ V. Helena Beristáin, Alusión, referencialidad, intertextualidad, UNAM, 1996, pp.16-17.

⁸⁹ V. Fernando de Rojas, La Celestina, Espasa Calpe, Argentina, 1941, p.25.

⁹⁰ En Castillos en la tierra, Seudomemorias, a través de la imaginación y después de haber descubierto el poder creador y la magia de las palabras, Alberina, como Dulcinea, fantasea con la posibilidad de encarnar varias personalidades, todas las que sea capaz de inventar:

"Soy todas las versiones".

Alberina es todas las versiones. Alberina, además de Alberina y sus versiones, es su madre de niña y su padre de niño. Es Oriana y es Lisa. Es Carlo. Y Maria la enana. Y el coronel Trucharte. (p.220)

diluir; algunas pertenecen al mundo de la “realidad”, pero otras forman parte del mundo de ficción. El género sexual no representa una limitación, ya que, Dulcinea puede tomar la apariencia de hombre o de mujer indistintamente; podría ser un marinero o una escritora, por ejemplo. El tiempo tampoco es una restricción, los modelos elegidos en el texto citado pertenecen a épocas muy diferentes: van de la antigüedad clásica a la época actual. La nacionalidad también resulta ser otro elemento variable, para Dulcinea no hay diferencia entre la gente a partir de su lugar de nacimiento; se imagina a sí misma griega, italiana, española e hispanohebrea, aunque parece tener predilección por los ingleses si tomamos en cuenta que de los once personajes mencionados hay uno griego, uno italiano, uno hispanohebreo, tres españoles y cinco ingleses.

–Una forma de reiterar sobre la repetición incesante es aludiendo a la pareja primigenia bíblica. En el “sello segundo” dice la narradora: “Dulcinea y Amadis [medievales] se parecen a la primitiva pareja que iba en busca de otras frutas, de otras aves.” (D.E., p.42) Unas páginas después, al imaginar lo que sucederá cuando el mundo se destruya, profetiza la voz narradora: “Convertida en piedra serás otro mundito que empezará a girar sobre sí mismo. Al rato, de tu costilla saldrá un Adán y de la de Adán una Eva. Y vuelta a empezar.” (D.E., p.55) Dulcinea se imagina eterna, considera que aún en una desintegración casi total de la materia, su esencia, representada por la piedra y por la costilla, será suficiente para que se inicie una vez más el ciclo de una nueva vida.

–Dulcinea, en uno de tantos monólogos que tratan de recuperar su tiempo vivido, considera su viaje en barco rumbo a Odessa como el principio de su destrucción. Quizá porque una parte de esa experiencia ella la

representa con el alejamiento involuntario de los seres queridos al que fue sometida, pero que ahora desea intensamente. Aunque resultó dolorosa en aquella época la separación, le permitió, sin embargo, ejercer su libertad al carecer de ataduras sentimentales con personas, lugares y objetos. Es significativo que use como corolario de estas reflexiones la envidia que le causa Robinson Crusoe cuando estuvo en soledad (D.E., p.85). La cercanía afectiva con el personaje creado por Defoe alude a sucesos como el viaje que emprendió en buque de Hull hacia Londres que significó, como para Dulcinea su traslado a Odessa, la iniciación de una vida diferente. Lo definitivo de la separación de los familiares, que no fue intencional en el caso de Crusoe, se ha convertido en una de las monomanías de la narradora de Muñiz que desea un final similar al de Robinson Crusoe en ese aspecto; pues ya no hay modo de integrarse nuevamente con ellos. Otras de sus obsesiones corresponden al deseo de vivir en la soledad y el silencio; situación en la que, sin proponérselo, se ve obligado a vivir Robinson Crusoe por más de veintitrés años en la isla. La alusión a la novela de Defoe⁹¹ valida las experiencias y deseos de Dulcinea: se trata de una historia sucedida tres siglos antes y que es conocida por muchas personas de todo el mundo, pues se ha convertido en una de las lecturas preferidas de muchos niños y jóvenes.

—Dos veces se alude a la “Danza de la muerte”: la primera se hace a través de un sueño que comparten Dulcinea y Amadis medievales cuando dormidos recuperan las fuerzas perdidas en su largo caminar, en el que se ven obligados a defenderse, entre otros adversarios, de gentes que critican y reprobaban su relación por considerarla incestuosa. El enojo que la pareja tiene contra quienes los rechazan se desahoga con el deseo de verlos muertos, así

⁹¹ V. Daniel Defoe, Robinson Crusoe, Salvat, España, 1969, (Biblioteca básica, 30).

que son los creadores de un sueño en el que “la muerte lleva a danzar a ricos y a pobres, a viejos y a jóvenes, a doncellas y a casadas, a emperadores y a papas, [...]” (D.E. p.71).

La segunda vez que se hace alusión a dicha Danza, es en uno de los diálogos-monólogos entre Dulcinea y la narradora que permite conocer sus pensamientos, recuerdos y deseos: “no deseamos llegar al final. Al final final. A la muerte. A la última carta. A la danza.” (D.E. p.125)

En los dos casos se alude a la misma danza medieval aunque en el segundo se haga de forma más encubierta.

–Hay una alusión a Gonzalo de Berceo en la historia medieval posterior a la transcripción de la estrofa de cuatro versos monorrimos de la introducción a Los milagros de Nuestra Señora, antes comentada. Este antecedente permite confirmar que es Berceo el anciano al que va a buscar la pareja medieval:

A las puertas de un monasterio [...] Saben que ahí se ha refugiado hace años un poeta de verso tetrástrofo monorrimo. Quizá él sepa decirles a dónde van ellos. [...] lo que encuentran es un despojo de cuerpo. En el lecho y bajo la sábana el anciano poeta carece de forma. (D.E. p.80)

–En una de las múltiples alusiones a la Guerra Civil Española tenemos un fragmento que evoca el ritmo de algunos de los poemas que César Vallejo compuso para el último de sus libros, España aparta de mí este cáliz, escrito en 1937. Ahí expresa el poeta peruano su adhesión al pueblo español tanto en lo que se refiere a los objetivos que sirvieran de guía y de estímulo para la lucha, como al dolor que imagina sentido por cada uno de los que padecieron las agresiones del bando de Franco.

Transcribimos un fragmento de la novela de Angelina Muñiz y uno del

poema "Batallas" del poemario mencionado de César Vallejo, para comparar el ritmo. Dulcinea asume el dolor producido por la guerra:

Todo el daño me lo hicieron en mí. La guerra fue en mí. La destrucción fue en mí. Las granadas, las bombas y Guernica fueron en mí. [...] las mujeres de negro fueron en mí. [...] Los muebles desbaratados fueron en mí. El caballo mutilado fue en mí. El hambre y las coles podridas fueron en mí. (D.E. pp.148-149.)

El yo lírico del poema de Vallejo se dirige a quienes luchan por un gobierno republicano:

Batallas

[...]

¡Extremeño, dejáste me
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, un hombrecito!⁹²

No obstante que un texto está escrito en prosa y el otro en verso, distinguimos entre ellos muchas semejanzas: sus estructuras tienen como elemento constitutivo la enumeración caótica conjuntiva, pues agrupan elementos diferentes: hombres, animales, vegetales y cosas, por medio de anáforas. La que utiliza Muñiz, "en mí" con sus variantes, tiene como finalidad unificar el sentimiento que le produjo a Dulcinea enterarse de la

⁹² V. César Vallejo, "Batallas", en Aparato de mí en caliz, en Poesía completa, 6a. ed., Premiá editora, México, 1983, p.393.

destrucción, como consecuencia de la guerra, de los seres y objetos enumerados. Vallejo quiere enfatizar el valor del hombre auténtico; tiene la esperanza de que, luchando, los republicanos conseguirán instituir la verdadera categoría del “hombre”, que aplica indistintamente a los miembros de la enumeración.

–Dulcinea alude a uno de los principios de la Cábala, el nombre de Dios es impronunciable, para fundamentar su gusto por el silencio: “¿no te das cuenta que el silencio es la armonía cósmica? [...] Sólo los cabalistas tuvieron razón: lo inefable es impronunciable.” (D.E., p.151)

Para cerrar este inciso que reúne una gama amplia de referentes, citamos nuevamente a Beristáin que analiza la voluntad de equívocidad característica de la alusión; dice “que funciona paralelamente como ‘prueba’ de la erudición del oyente”.⁹³ En efecto, para lograr una mejor comprensión de la novela es necesario tomar en cuenta el sentido y la intención de las alusiones; esto amplía las posibilidades de interpretación.

3.3 “Textos” de campos no literarios.

La novela de Muñiz no solamente resignifica textos literarios, utiliza también material que proviene de otros ámbitos culturales, que no necesariamente están escritos. Por tal motivo, no caben dentro de la clasificación de la propuesta teórica de Genette. Sin embargo, la relación que la novela de Muñiz establece con ellos, nosotros la consideramos como un caso atípico de intertextualidad. Algunos ejemplos son los siguientes:

⁹³ V. Helena Beristáin. *Alusión...* p 17.

–El recuerdo visual del cuadro de Goya “Cronos devorando a sus hijos”, sirve a Dulcinea para representar gráficamente el resentimiento que guarda hacia sus padres.

–La música de Amadeus Mozart es evocada por Dulcinea cuando piensa en Amadís. La de Bach para comparar su trabajo de tejido musical con el de destejido de Dulcinea.

–En una enumeración caótica en la que relaciona hechos “reales” y literarios para hablar de caballos, la voz narradora no se explica por qué Dulcinea relaciona los coches de caballos con la muerte de Pierre Curie que vio en la película Madame Curie.

–Para considerar lógico que Amadís pueda estar en México, Dulcinea recuerda los nombres de personalidades importantes en diferentes campos de trabajo que vinieron en algún momento a México: el revolucionario León Trotsky, el poeta surrealista André Bretón y la bailarina Ana Pavlova.

–La competencia entre los fabricantes de productos chatarra crea un ambiente caótico en la ciudad de México, porque proliferan los anuncios sin ningún orden. No obstante, la confusión que se crea con esta revoltura de productos artificiales puede ser el principio de una nueva ordenación; el final de una etapa que dará paso a otra. Estos elementos son parte importante de la ambientación de la historia de la Dulcinea del siglo XX, son marcas de época.

–Hay otros referentes culturales que pueden verse como divagaciones, pero que tienen importancia para la comprensión del texto; por ejemplo, la comparación entre el viaje de Dulcinea y Amadís medievales con el traslado de las columnas de Saint-Michel-de-Cuxa que ahora se encuentran en un museo neoyorkino. Se hace énfasis con ello en el hecho de que es posible trasladar personas u objetos que no obstante haber cambiado su contexto,

llevan consigo una significación que los individualiza y los mantiene separados de su nuevo contexto; ¿una forma de exilio?

El efecto que se produce con estos “textos” no es diferente del que se logra con las citas y las alusiones señaladas.

De hecho, Angelina Muñiz plantea en sus textos una retórica de la intertextualidad.

4. POETICA.

Los cinco últimos incisos de la autobiografía de Muñiz se refieren concretamente a su personalidad como escritora. Encontramos ahí una descripción general de sus obras y conocemos algunas de sus manías y recursos en el desarrollo del oficio, así como reflexiones teóricas; dice por ejemplo que escribir:

Es un oficio de tal responsabilidad y de tal sentido ético, que la única comparación posible que se me ocurre es con la del cabalista que reescribe los textos sagrados con mayor perfección, porque equivocar una letra sería destruir el universo. Por lo tanto, mi estética es una ética del lenguaje. (E.J.E., p.32)

Aquí se destacan varios aspectos importantes como el valor sagrado del oficio. Por ello Muñiz es muy cuidadosa para elegir las palabras no sólo a partir de sus características semánticas sino también rítmicas, aunque se trate de textos en prosa. Ella, como el cabalista, intenta la continua reescritura de un texto único. Así, tenemos por una parte las ya mencionadas variaciones sobre un mismo tema y, por otra, el tejido formado con hilos de sus mismas obras que muchas veces se cruzan.

4.1 Variaciones sobre un mismo tema.

Ya en "Soledad", uno de sus primeros cuentos publicados en la revista Cuadernos del viento, en 1964, se reconocen fácilmente algunas de las obsesiones temáticas que caracterizan la obra literaria de Muñiz:

—La soledad como motivo literario.

La mayor parte de los protagonistas de sus cuentos y novelas encuentran satisfacción en el aislamiento. Tenemos varios ejemplos de estudiosos que buscan la soledad: cabalistas, alquimistas, rabinos, magos etc.

Otros personajes están solos porque el destino así los ha dejado, por ejemplo el niño del relato “Aprendiz de invernadero”, o la protagonista de “La tejedora”⁹⁴.

–El exilio español en México.

Los protagonistas de “La muerte revivida” (S.E.) y de las novelas Dulcinea encantada y Castillos en la tierra viven en México porque salieron de España con motivo de la Guerra Civil de 1936.

–La muerte personificada en el único hermano.

En Dulcinea encantada y Castillos en la tierra; y en “Soledad”⁹⁵, “La ofrenda más grata”(H.C.H.S.) y “La muerte revivida”(S.E.) se recuerda al hermano único quien, a pesar de estar muerto, sigue ocupando un lugar muy importante en el mundo del sobreviviente. En el capítulo VIII de Tierra adentro, el protagonista recuerda la primera lección sobre Alquimia que recibe. La muerte es considerada por el maestro como la “Gran Transmutación”; una transformación alquímica.

–La referencia a la cultura judía.

Teresa de Avila y Rafael, los protagonistas de Morada interior y de Tierra adentro, por ser de ascendencia judía se ven profundamente lastimados afectivamente por las persecuciones que lleva a cabo la Inquisición. A menudo encontramos algún rabino, o algún cabalista alrededor del cual se desarrolla el relato. Son recurrentes también las alusiones a estudiosos de la Cábala en los textos de Muñiz.

⁹⁴ V. Ambos cuentos los encontramos en Angelina Muñiz-Huberman, Serpientes y escaleras, UNAM, 1991. En próximas citas de este libro, usaremos la abreviatura S.E.

⁹⁵ Como dijimos anteriormente, se dio a conocer este cuento en 1964, pero posteriormente formó parte de un libro de relatos publicado dieciséis años después, en: Angelina Muñiz-Huberman, El libro de Miriam y Primicias, UAM, México, 1990, pp. 65-72. Usaremos la abreviatura P., al referirnos a esos cuentos, ya que en realidad se publican dos libros en uno, el primero de poesía, El libro de Miriam, y el segundo de relatos, Primicias.

Benjamín bar Yoná, el protagonista de El mercader de Tudela, la última novela que Muñiz ha publicado hasta ahora, julio de 1998, es un rabino del siglo XII que en un sueño se da cuenta de que debe darle un giro a su destino y dedicarse, además del estudio de la Torá, al comercio ambulante; esto le permite ampliar sus conocimientos del mundo y de sí mismo.

-La Guerra Civil Española.

El recuerdo de esta experiencia mezclado con otras posteriores, “reales” o “imaginarias”, resulta ser muy importante para algunas historias como “Las golondrinas de Cuemavaca”(S.E.) y “La muerte revivida”. Un referente en Dulcinea encantada y Castillos en la tierra. O ser el motivo generador del texto como sucede en La guerra del Unicornio. Muñiz le explica a Quemain que esa novela: “es una guerra medieval, pero esa guerra representa el combate entre la República Española y los facistas, los republicanos y Franco.”⁹⁶

-El trauma por la destrucción provocada con la guerra.

Este se advierte, por ejemplo, en el recuerdo de imágenes de lugares que fueron arrasados por los combates militares; como las del personaje Roldán de “Paz en Aquisgrán” de De magias y prodigios⁹⁷: el narrador señala que la infancia de Roldán fue “destruida entre incendios, ruinas, escombros, el silbar agudo y gradualmente cercano–temible– de la bomba a punto de estallar.”(D.M.P., p.81) También se refleja este trauma en las angustias internas de los personajes como Amarantina que espera el regreso del padre

⁹⁶ V. Miguel Angel Quemain, ob. cit., p.306.

⁹⁷ V. Angelina Muñiz-Huberman, De magias y prodigios, Transmutaciones, FCE, México, 1987. La abreviatura que usaremos: D.M.P.

en “El cáliz embebido”, o la protagonista de “Las capas de cebolla” que recuerda con tristeza cómo fue separada de su familia (ambos textos pertenecen a S.E.). En “Breve mundo”(H.C.H.S.) se relata cómo un grupo de niños judíos que fueron llevados a un campo de concentración son capaces de transformar, con su fantasía, un ambiente cargado de dolor y muerte.

–La amistad entre seres marginados.

Algunos personajes que representan a gentes que no responden a los lineamientos impuestos socialmente, ya sea por enfermedad o por ser simplemente diferentes, Muñiz los incluye en sus historias como amigos de sus protagonistas: Soledad, Dulcinea y Alberina.

–El tiempo presente ocupado por los recuerdos.

Dulcinea vive haciendo memoria de las experiencias propias y ajenas. Alberina narra la historia de su infancia. Para la protagonista de “La tejedora”: “cada vuelta de tejido era una doble vuelta de memoria: memoria del tejido y memoria de la memoria”.(S.E. p.23) Para David, el protagonista de “Las golondrinas de Cuernavaca”, en el último verano “la necesidad de recordar se le había vuelto más imperiosa”.(S.E. p.35) En “Las umas”, Idolina, última sobreviviente de su familia, ocupa su tiempo presente en atender a los gustos de sus parientes ya convertidos en cenizas.(S.E. pp.113-118).

En Las confidentes, Angelina Muñiz mezcla recuerdos varios: algunos provenientes de la historia propia y otros de hechos históricos verificables; esta combinación se completa con ingredientes netamente imaginarios, como sucede en muchos de sus escritos literarios.

–La dificultad para distinguir realidad de fantasía.

Se convierte en un “leitmotiv” en Dulcinea encantada. El personaje

Alea de la historia de “La obra secreta de Andrius el pintor” (S.E.) no se sabe si existió sólo en la mente del protagonista o en el mundo donde se desarrollan los demás personajes. Las experiencias vividas por Genoveva en “Una casa en el bosque de Oldenburg”(D.M.P.) resultan ser una mezcla entre realidad y fantasía.

–El silencio como forma de protección ante las agresiones del mundo de afuera.

Varios protagonistas viven hacia adentro como Dulcinea y encuentran más satisfacción en ello que en comunicarse con el exterior. Por ejemplo, Anang, protagonista de “Cuento de Hadas”, “no habla porque no lo cree necesario”. (S.E., p.100)

–El desdoblamiento de personalidad.

Ya hemos dado varios ejemplos del uso de este recurso en Dulcinea encantada. También está presente en cuentos como “Soledad” y “Serpientes y escaleras”. En Las confidentes se acentúa este juego retórico: la portada del libro, que lleva una reproducción de “Les deux soeurs” de Théodore Chassériau, alude a la relación esquizofrénica que tiene lugar entre las narradoras-confidentes, y que se proyecta a su vez en los protagonistas de varias de las historias contadas.

4.2 Combinaciones con los mismos hilos.

Dulcinea, la narradora ficcional de Dulcinea encantada, reproduce los principios poéticos expresados por Angelina Muñiz. Esta operación se repite en el caso de Blizmaná, uno de los personajes creados por Dulcinea en una de sus novelas mentales.

Angelina Muñiz dice en su autobiografía:

Escribir [...] es un volver y revolver mundos internos que de la oscuridad emergen a la claridad. [...]

Mezclo, combino y opongo los recuerdos que guardo en la memoria, que abarca no sólo la mía específica, sino la colectiva que he ido recogiendo a lo largo de la vida. [...] Lo que me interesa poner de relieve es la infinita variación textual. (E.J.E., pp.33, 36-37).

Dulcinea narradora dice:

Ahora que he leído los cuentos de hadas se me han confundido y son uno solo, larguísimo y enmarañado. Puntas de hilos de color sobresalen de la madeja y si tiro de una se me convierte en otro color y no puedo seguirla a su principio. Entremezclo los personajes y las aventuras y no recuerdo una sola historia completa. [...] (D.E., p.178)

Igual que no he recuperado ni un cuento de hadas, no he recuperado mi infancia.

No puedo terminar sus historias [de las Dulcineas] [que] Son mis cuentos de hadas. (D.E., p.179)

La poética que guía a Blizmaná, la princesa de la Cueva de la Transparencia de la historia de la Dulcinea medieval, tiene muchas coincidencias con la de Dulcinea narradora y con la expuesta por Angelina Muñiz en su autobiografía; dice Blizmaná:

Me dedico a repasar todas las historias. A encontrarlas. A imaginarlas. A cambiarlas. Los hilos de unas los entretejo con los hilos de otras. Todos los colores los fundo en uno y mi prisma es blanco. Mi invención no acaba nunca. (D.E., p.131)

En las (Seudomemorias): “Alberina es un receptáculo de cuentos. Cuentos que lanza al aire y al verlos caer, escoge y repite los preferidos, mezcla, anuda, hace y deshace.” (C.T., p.133)

Hemos visto en Dulcinea encantada cómo se van cruzando las tres historias: se repiten los nombres de los protagonistas, los motivos y algunas de las experiencias. Las narraciones por momentos parece que se juntan, pero

sin dejar de ser diferentes.

En su “volver y revolver mundos internos”, Muñiz repite algunas frases en sus escritos que traen a la memoria otro u otros, formando así un tejido con sus propios textos que puede considerarse como una especie de intratextualidad.

Por ejemplo en la transmutación titulada “El nido del águila del torreón de Mixcoac” dice la narradora: “Porque yo soy yo. Pero también soy todos” (D.M.P., p.95) Estas palabras recuerdan las de Dulcinea quien dice: “saber que se sigue siendo uno, pero que se es todos.” (D.E., p.123) O las de Alberina: “soy yo. Y soy las demás” (C.T., p.220) La protagonista de “La virgen desflorada” confunde sus experiencias con las vividas por otras personas: “Lo que ocurre con la memoria es que las historias fascinantes me las apropio y me las incorporo. O, tal vez, es lo contrario: un recuerdo temible se lo adjudico a otra persona.” (S.E., p.108). Las confidentes se moldean mutuamente con sus historias, confunden sus identidades y entrelazan sus vidas, al mismo tiempo que dan unidad al libro. Esto es parte de la poética del texto, según podemos deducir de algunas de las afirmaciones de sus protagonistas; cito el inicio de la “Historia 8”, “Sueño al azar”:

“–De cada historia vamos haciendo una.

–Avanzamos como cuadros de una colcha de punto de crochet.” (L.C., p.85)

Las protagonistas van tejiendo sus historias.

En el mencionado capítulo VIII de Tierra adentro, de modo inesperado, y sin que venga al caso, entre paréntesis y con letra cursiva se presenta como presagio, la descripción de la muerte de un niño que no tiene nada que ver con la trama de la novela, y del que no se vuelve a hablar más. Dentro de la

obra literaria de Muñiz, el fragmento citado sí tiene carácter profético, ya que posteriormente se referirá a él: será el motivo generador de “La muerte revivida”, publicado por primera vez en 1989 y posteriormente, 1991, en el cuentario Serpientes y escaleras. En Castillos en la tierra, 1995, también da lugar al capítulo 14, “El baúl”. Transcribimos una cita de cada uno de los textos mencionados que comprueban lo afirmado:

Tierra adentro:

(He aquí una profecía para siglos venideros: La muerte puede ser un niño de ocho años que atraviesa un día la calle y que un camión lo atropella, y que su cuerpo es desgarrado en mil surcos de sangre, y que sus venas se vacían y que su rostro se desfigura, y que sus huesos se rompen y que sus músculos estallan, que su cuerpo se ciega y que su corazón se para. Y nada más. Niño enterrado en el Cementerio de Montrouge División 46, Línea 2, Año 1938.) (T.A., p.72)

“La muerte revivida”:

[El niño] Apenas bajó las escaleras corriendo. Apenas llegó a la esquina. Apenas empezaba a cruzar cuando ocurrió. No vio que el camión arrastraba un remolque y quedó prensado en medio.

El niño fue arrastrado varias cuerdas [...]

Miranda y Ferrán enterraron a su hijo mayor en el cementerio de Montrouge: una pequeña tumba: 1930-1938. (S.E., p.31)

Castillos en la tierra:

Había una vez un niño. Un niño que se bañaba en la playa de Saint-Tropez. Que jugaba con sus primos y hacía castillos de arena.

Que había nacido en la primavera: un día primero de mayo (día del trabajo) de 1930 en Madrid [...]

Alberina repasa esta historia. Alberina se conoce la historia completa del niño. Sí, completa. Desde que nació hasta que murió. Ocho años. Ocho años de vida. Una historia pequeña. Redonda. [...]

El verdadero compañero de juegos de Alberina es su hermano muerto.
(C.E.T., pp.110-111)

En los tres casos es reconocible el mismo hecho trágico sucedido en Francia. La forma reiterativa hace más dolorosa la situación para los padres y para el hermano sobreviviente, que siempre tendrá presente este recuerdo.

Las palabras del epígrafe de Dulcinea encantada, tomadas de uno de los diarios de Paul Klee: "La frontera entre el interior y el exterior es mínima", expresan un aspecto importante de la orientación estética de las obras tanto de Muñiz como de Klee.

La historia de la vida de este pintor va ser muy significativa para Muñiz. El encuentro primero se dio, poco antes de publicar Dulcinea encantada, cuando ella recibe el diagnóstico médico que le informa que padece precisamente la extraña enfermedad que padeció Klee: escleroderma.

Como la historia de la vida de Angelina Muñiz, según hemos señalado, está mezclada con su literatura, encontramos en ésta muchas claves importantes para interpretar esa relación tan especial que la escritora estableció con Klee a partir de esa trágica información médica.

El mismo año de la publicación de Dulcinea encantada aparece en Pregonarte. Revista de Literatura y de arte el relato titulado "Paul Klee en Hyères", ⁹⁸el autor del epígrafe de Dulcinea se convierte aquí en motivo literario. La novela y el cuento están muy cercanos no sólo por la fecha de

⁹⁸ V. Angelina Muñiz-Huberman, "Paul Klee en Hyères", en Pregonarte. Revista de Literatura y arte, número 5, México, marzo-abril de 1992, pp.6-7.

publicación,⁹⁹ sino también por el estilo de las narraciones; el inicio de ambos es muy parecido:

–La novela comienza así: “un día, yendo en automóvil por el Periférico, [...] te llega la revelación.” (D.E., p.11)

–Las palabras iniciales del relato son: “–Un día descubres que eres mortal” (“P.K.H.”, p.6)¹⁰⁰

En ambos se plantea un cambio ante la vida, después de una revelación y de un descubrimiento: en la novela a partir de que la protagonista sabe que tiene una historia propia, trata de reconstruirla. En el relato, el cambio se produce como consecuencia de un nefasto diagnóstico médico que al hacerla más consciente de su mortalidad le despierta el interés por conocer el principio de su historia personal.

En los dos textos se utilizan diálogos monológicos, entre una mujer y una voz que se desdobra de ella. No los consideramos monólogos interiores porque los textos van introducidos por guiones largos para señalar los turnos de la voz y de la mujer.

En el relato se cuenta una parte de la historia de Paul Klee, que parece repetirse en la de la protagonista: ambos nacieron en el mes de diciembre; en 1933 Klee estuvo en Hyères, donde ella nació tres años después. Ambos presentan síntomas similares de enfermedad: “un año antes de que yo naciera le diagnosticaron escleroderma.” La protagonista se identifica con el pintor a quien considera su guía hacia la muerte, como lo fue Virgilio para Dante en su recorrido por el infierno. Ella cree conocer parte de su propia historia a

⁹⁹ Frecuentemente, las fechas en las que se escribe un texto no coinciden con la fecha de publicación del mismo. Conviene recordar el caso particular de *Dulcinea encantada*, que tiene un periodo muy largo de gestación.

¹⁰⁰ Estamos tomando en cuenta la primera publicación del cuento en *Pregonarte...*

través de la interpretación de la obra pictórica de Paul Klee.

En esta historia se hace referencia al poema "Hyéres", publicado también en 1992 en su poemario El ojo de la creación¹⁰¹.

El mismo relato se convierte en la "Historia 14" de Las confidentes. La historia en sí no tiene cambio alguno, sin embargo, la recepción no es la misma; lo que considerábamos monólogo dialógico ahora aparentemente es un diálogo.

Cada una de las quince historias que componen el libro lleva una introducción, que por otra parte forman la historia principal a la manera de Las mil y una noches y el Decamerón, que marca los tiempos: presente de la narración, que sucede desde la mañana de un día hasta el amanecer del siguiente, y pasado de cuando sucedieron los hechos contados, que están separados gráficamente con comillas, y que recuerdan al Conde Lucanor y al Libro de buen amor.

Además de las dos mujeres que van alternando sus relatos, tenemos a un narrador en tercera persona que toma distancia de lo que sucede; describe a las protagonistas y conoce sus historias.

La identidad de las confidentes por momentos se diluye. No se da a conocer ningún nombre que las distinga, y sus historias tienen muchos elementos en común. Van turnando sus intervenciones, pero sin perder la

¹⁰¹ V. Angelina Muñoz-Huberman. El ojo de la creación. UNAM, 1992. pp.35-36. Transcribo a continuación dos fragmentos del poema titulado "Hyéres":

El 29 de diciembre nací en Hyéres
y cinco días después
empapaba de llanto el tren
que de nacer me llevaba a morir.

[...]

Paul Klee padeció mi enfermedad
-la del alma y la del cuerpo-
estuvo allí días pintando.

continuidad de un texto a otro; de ahí que ellas mismas imaginen estar tejiendo una sola obra. La confusión se acentúa precisamente en la “Historia 14”, “Paul Klee en Hyères”. La narradora en tercera señala que ellas van a hacer una declaración importante:

Una confesión de una historia que arman entre las dos, como si cada una conociera la de la otra, o como si las dos fueran una. Como gemelas empeñadas en apropiarse sus vidas frente a un espejo engañoso y sentadas en un sofá. Es la historia de un paralelismo fuera del tiempo. (L.C., p.141)

En esta introducción al penúltimo texto se marca reiteradamente la relación unidad dualidad, aplicada tanto a esta historia como a sus narradoras; quienes van estructurando el texto al alimón. Hay un acuerdo perfecto o se trata de confesar la vivencia de una misma experiencia traumática.

4.3 Humor, parodia e ironía en Dulcinea encantada.

Angelina Muñiz expresa su postura crítica ante la vida a través de estos recursos poéticos. Por una parte tenemos el humor que con gracia sutil hace notar algunas de las limitaciones humanas. Subraya la poca estima que el hombre tiene de sus semejantes debido a lo distante que se encuentra de ellos: cuando Dulcinea narradora reconstruye la escena de los niños que fueron muertos o heridos por los bombarderos alemanes, recuerda que no lloró; la causa de ello fue que ella ya había llorado previamente con la lectura de Corazón. Diario de un niño¹⁰², se hace énfasis al mismo tiempo en la confusión que ella vive entre la realidad vivida y la leída.

El valor del libro es exaltado de diferentes formas por la narradora, es

¹⁰² V. Edmundo de Amicis. Corazón. Diario de un niño. S E-LFA. México, 1930.

degradado; la pasividad del hombre ante su propia destrucción resulta inconcebible.

Otra forma de repetición textual es la parodia, “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad”¹⁰³. A ella nos referimos de forma indirecta, en el capítulo que analiza la intertextualidad de Dulcinea encantada con el Quijote, el Apocalipsis, el epistolario de Madame Calderón de la Barca y la autobiografía de la autora. Las imitaciones fragmentarias restan seriedad a los hipotextos, igual que la incorporación de elementos distintos como: la presencia de Amadís con un papel diferente del que tiene en el Quijote; el cambio de protagonistas de la narración del XIX y de la autobiografía; el juego desacralizador de las referencias al Apocalipsis, como el de la pastelera que profetiza la destrucción del mundo.

Se parodia el título de una obra de Shakespeare cuando se habla de “el sueño de una noche de invierno”. (D.E., p.159) También, una de las frases más conocidas de Descartes al decir: “¿piensa Dios? ¿Luego existe?” (D.E., p. 153)

“Plástico eres y en plástico te convertirás” (p.109) es una parodia degradante de la frase bíblica: “polvo eres y en polvo te convertirás”.

El juego con los géneros literarios, que veremos en el inciso siguiente, también puede interpretarse como paródico.

Por medio de la ironía, Muñiz pone en alerta a sus lectores al darles movimiento a certidumbres que han permanecido fijas durante mucho tiempo. Vladimir Jankelevitch, al caracterizar la ironía, señala que ésta: “protesta contra el racionalismo estático y rinde homenaje a la temporalidad de la vida,

¹⁰³ V. Helena Beristáin. Diccionario de Retórica y Poética. p.391.

dice a su manera que la esencia del ser consiste en devenir.”¹⁰⁴

En Dulcinea encar'ada tenemos, por ejemplo, que la narradora no comparte la idea de que los textos se fijan sólo por el hecho de estar escritos: “nada debe quedar en el papel. El papel es tan frágil y perdedizo. Por eso yo escribo sólo en mi mente. De ahí no se escapará ni se perderá nunca.” (D.E., p.138)

Por medio de la ironía Muñiz desacraliza algunos textos o algunas imágenes:

–El unicornio ha renacido y en los cristales de los automóviles está pegada su efigie. Jerusalén se retrata sobre platos y ceniceros. Hay unicornios en servilletas de papel y también en lo más profundo de las almas. (D.E., p.118)

Las imágenes sagradas del Unicornio y de Jerusalén se convierten en parte del material que conforma objetos que contribuyen al consumismo. Al Unicornio sólo podían verlo, según la tradición, gentes con un nivel espiritual muy elevado. Además, este extraño personaje se comunicaba sólo con los elegidos para ello. En la actualidad, según Dulcinea, quien tenga dinero puede comprar los unicornios que le apetezca sin tomarlos realmente en cuenta, y sin rendirles homenaje alguno. Así mismo, podrá desecharlos con las servilletas que ya no le sean útiles. La imagen de Jerusalén también se ha prostituido. Pero, no obstante que esas figuras se han transformado en profanas, conservan su valor religioso a nivel espiritual.

Dulcinea se enorgullece de ser transgresora¹⁰⁵ de costumbres, de tradiciones y de normas irracionales e impuestas. Se plantean opciones que

¹⁰⁴ V. Vladímir Jankelevitch, La ironía, Taunó, Madrid, 1986, p.159.

¹⁰⁵ Aralia López González trabaja este aspecto de la transgresión de los cánones culturales en el cuento “Yocasta confiesa”. V. Aralia López González, El desencuentro amoroso y la transgresión....

desequilibran un pensamiento endurecido por la rutina:

–Al rato, de tu costilla saldrá un Adán y de la de Adán una Eva. Y vuelta a empezar. (D.E. p.55)

Con este texto se transgrede la historia de la creación del hombre escrita en El Génesis, pues no será Dios quien cree a Adán, sino que ella le dará vida a través de una de sus costillas. No será un hombre masculino el modelo de la humanidad; sino una mujer, Dulcinea.

Dulcinea plantea interpretaciones distintas a las conocidas y transmitidas a través de los siglos; cuando menos para mover lo que ha permanecido estático:

–Por las noches busqué en mi lecho al que ama mi alma: busquélo, y no lo hallé.

Si era tu alma la que lo amaba, cómo entonces lo buscabas con el cuerpo, en las noches y en el lecho. ¿O tenías que demostrarle a tu alma que existías por tu cuerpo? (D.E., pp.157-158)

El comentario al texto de El cantar de los cantares es una forma de burla expresada aparentemente con mucha seriedad. El cambio del sentido metafórico al sentido literal, permite el juego con el significado.

Jankelevitch señala en su estudio que “la ironía es capacidad de jugar, de volar por los aires, de hacer malabarismos con los contenidos ya para negarlos o para recrearlos.”¹⁰⁶ En los dos ejemplos anteriores recrea los contenidos.

Sobresale la intención lúdica en los siguientes fragmentos:

–Dicen que Amadis es de Gaula pero muy bien podría ser de un poquito más allá, de la Isla de Man. La isla de Man tiene el parlamento

¹⁰⁶ V. ibid., p.17.

más antiguo de Europa. Su escudo son tres piernas (número cabalístico) que si giran pintarían un círculo (término alquímico) representativo del anhelo del infinito caminar. (D.E., p.122)

En esta cita tenemos que se descontextualiza completamente la novela medieval sobre Amadis, se trastoca el ambiente literario y de aventuras por otro ambiente realista y filosófico. Se pone en duda una afirmación que no tiene la finalidad de falsear una realidad extratextual.

–Había una vez. Cómo quisiera que alguien me contara cuentos de hadas de nuevo. ¿De nuevo? ¿Acaso te los contaron? Es verdad, no me los contaron. Yo no tuve madre burguesa, de esas que pervierten a los niños y los inician en el oscurantismo. Y la superstición. Mis padres fueron preclaros. Nunca oí: había una vez. (D.E., p.93)

Aquí hay también una intención lúdica al burlarse de las madres que relatan cuentos a sus hijos pequeños. Confunde la fantasía que disfrutaban los niños a través de esas narraciones infantiles con el significado de oscurantismo y superstición, por el hecho de ser conceptos que aluden también a una realidad que no se comprueba ocularmente. O tal vez critica las razones por las que algunos padres consideran malo para los niños que les cuenten tales fantasías.

A través de estos recursos retóricos Muñiz critica y cuestiona los valores que actualmente enarbola la sociedad. Confunde niveles de realidad, trastoca la significación de las palabras, se burla de las apariencias que resultan muchas veces falsas.

4.4 La ambigüedad en el uso de los géneros.

La inquietud de los críticos por clasificar las obras literarias es muy antigua; sabemos por Platón que Sócrates ya lo hacía y en la actualidad

todavía es motivo de estudio para teóricos e historiadores literarios.¹⁰⁷ Aunque se toma en cuenta en la mayoría de los casos la referencia a la división tripartita de la literatura en los géneros lírico, épico y dramático, a través del tiempo han variado mucho los criterios de selección y acercamiento a los textos literarios. Algunas teorías surgen a partir de interpretaciones relacionadas con el autor de las obras analizadas y otras toman en cuenta primero los efectos causados en la mente de los lectores. Entre los segundos tenemos a Pierre Kohler que en 1939 da un argumento que coincide con el propuesto por Philippe Lejeune cuando se refiere al lector de la autobiografía. Kohler “señala que ‘brutalmente hablando’, los géneros podrían considerarse como contratos entre los productores y los consumidores de arte”.¹⁰⁸

Otros críticos se olvidan tanto del autor como del lector para abocarse al estudio de la obra misma y buscan en ella la especificidad literaria que la caracteriza. Se plantean problemas como los de la estructura del texto, las funciones del lenguaje, el punto de vista, el tiempo, la relación del mundo de la obra con el mundo exterior, etc.

En la actualidad los críticos no aplican *a priori* ni rígidamente un concepto de género a sus objetos de estudio, sino que parten de su lectura, experiencia literaria e intereses para orientar su acercamiento. No les resulta efectivo ceñirse a la división tripartita de los géneros literarios, ya que cada

¹⁰⁷ Paul Hernadi en *Teoría de los géneros literarios*. Bosch, Casa Editorial, Barcelona, 1978, realiza un trabajo que no se había hecho hasta entonces: reunir e interrelacionar las ideas en torno a los géneros literarios, desarrolladas en diferentes épocas, aunque dedica especial atención a las que surgieron en las primeras siete décadas del siglo veinte. Entre los múltiples autores citados por Hernadi se encuentran: Roland Barthes, Eric Bentley, Henri Bergson, Wayne C. Booth, Ernst Cassirer, Benedetto Croce, Thomas S. Eliot, Norman Friedman, Northrop Frye, Georg W. F. Hegel, Robert Humphrey, Roman Ingarden, Roman Jakobson, Henry James, Wolfgang Kayser, Claude Levi-Strauss, Georg Lukács, Jean Paul F. Richter, Jean-Paul Sartre, Friedrich Schlegel, Leo Spitzer, Emil Staiger, Yurij Tynjanov, Robert P. Warren y René Wellek.

¹⁰⁸ V. Pierre Kohler, en el Congreso de Lyon de Historia de la Literatura, 1939, citado por Paul Hernadi, ob. cit. p.33.

vez encontramos un mayor número de obras cuya clasificación sería imposible de ese modo. Sin embargo, no se puede afirmar que los géneros hayan desaparecido, pues los escritores de este siglo creen en ellos aunque los mezclen y los aborden con libertad ilimitada. Encontramos muchos casos de reflexiones teóricas de los mismos escritores.

Es característico de las obras de Angelina Muñiz la ambigüedad en el uso de los géneros literarios, sin embargo, en algunas de ellas es más evidente, nos referiremos brevemente sólo a cinco “novelas”, un libro de “relatos” y su autobiografía.

El hecho de que Muñiz además de escritora sea profesora de literatura, investigadora y crítica, la hace muy consciente de la discusión en torno al tema. En una ocasión en que habla de los géneros literarios desde su punto de vista como escritora dice que los utiliza de manera flexible y según las necesidades de cada caso. (E.J.E, p.37) Consideramos que además de que ésta es una actitud compartida por muchos escritores contemporáneos, en Muñiz influye de manera especial el hecho de pertenecer a un grupo que convivió simultáneamente con dos culturas; me refiero a la generación “hispanomexicana”. Cuenta Muñiz que cuando era niña adecuaba su expresión oral al grupo en el que se desenvolvía: “ceceaba” si se encontraba entre exiliados españoles o lo evitaba si se encontraba entre mexicanos, para sentirse más identificada con la cultura del país que la había adoptado.

Angelina Muñiz deliberadamente transgrede los usos y costumbres en lo que se refiere a géneros literarios y así lo expresa con respecto a varios de sus libros:

Cuando habla de su primera novela, Morada interior publicada en 1972, señala que partió de una estructura semejante a la novela, pero creó su

propio género **ad hoc** que le permitió absoluta libertad de movimiento. (E.J.E, pp.34-35) Pensamos que cuando alguno de los escritores actuales, en este caso Muñiz, habla del género novela, está tomando como referente a las novelas de los grandes escritores del siglo XIX; modelos a partir de los cuales se lleva a cabo la transgresión. En el siglo XX, y sobre todo a partir de los movimientos vanguardistas, se manifestaron nuevas pautas que abrieron posibilidades a los escritores. La novela es en sí un género que se presta a realizaciones diversas; pues como dice Mijail Bajtin: “es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas.”¹⁰⁹

Con el título Morada interior, Muñiz juega por un lado con el de Las Moradas o Castillo interior de Santa Teresa, y por otro, con ese espacio íntimo creado por ella misma, “su propia morada interior”, al que hace referencia en su autobiografía. Ficcionalmente se presenta como el diario verdadero de la Santa de Avila donde, a diferencia del libro autobiográfico titulado Vida de Santa Teresa de Jesús, que escribió por recomendación de su confesor, ella se expresa sin restricciones morales ni religiosas y se refiere a experiencias más mundanas que divinas; como la del amor que siente por su primo. El libro de Muñiz tiene la forma de diario narrado en primera persona, pero está organizado no a partir de las fechas en que suceden los hechos, sino tomando una idea determinada como elemento unificador para cada uno de los pequeños capítulos que lo componen. La autora aprovecha experiencias de su realidad personal y de las aparentemente vividas por Teresa de Avila, y las convierte en elementos de ficción para su novela-diario.

¹⁰⁹ V. Mijail Bajtin, ob., cit., p.484.

La ascendencia judía marca profundamente tanto a la autora como a su protagonista de Morada interior.

De su segunda novela, publicada en 1977, Tierra adentro, Muñiz dice: “me basé en la novela picaresca del Siglo de Oro, para crear un personaje cuya vida podría parecer la de un pícaro, pero cuyos ideales no lo son” (E.J.E. p.35). Este libro también tiene carácter autobiográfico, pero podría así mismo considerarse como un diario, una crónica de viaje o las memorias de un judío que sale de España huyendo de la Inquisición porque quiere vivir libremente su religión. La novela concluye con la llegada de los protagonistas, Rafael y Miriam, a Israel. Todos esos conceptos: novela, diario, crónica, memorias y autobiografía comparten entre sí muchas de sus características y no es fácil deslindar genéricamente uno de otro. Si se toma en cuenta el concepto amplio del género novelesco propuesto por Bajtin se puede afirmar, sin problema, que se trata de una novela.

La ambigüedad está presente en el texto no sólo en lo que se refiere al género novela sino también, como lo señaló su autora, en el subgénero de la picaresca. Comparte con ésta el hecho de que el protagonista vive con distintos amos, pero la relación que establece con ellos es diferente, más que amos son maestros que le permitirán llegar a donde se propone. Rafael no trata de sobrevivir como la mayoría de los pícaros de las novelas del Siglo de Oro, sino que tiene un objetivo muy claro para el cual se prepara¹¹⁰. En la novela de Muñiz se distingue el correlato bíblico del retorno a la tierra prometida. En este caso el abuelo materno y el rabino Josef Cohen son quienes a través del estudio de la Biblia le presentan a Rafael esa tierra en la

¹¹⁰ Seymour Menton interpreta el regreso de Rafael como “el viaje del héroe arquetípico”. V. Seymour Menton. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. FCE, México. 1993. p.243.

que podrá hacer uso de su libertad interior y exterior.

En La guerra del Unicornio, la tercera novela, publicada por Muñiz en 1983, nos encontramos también con ambigüedades en lo que respecta al género con el cual se identifica. Es interesante tomar en cuenta nuevamente lo que la autora opina al respecto: “utilicé lenguaje y formas de la épica castellana. [Puede] considerarse como un adelanto del género de novela histórica que actualmente se está desarrollando.”¹¹ En lo referente al lenguaje y formas de la épica castellana tenemos ciertamente una ambientación que sugiere a un juglar narrativo recitando cantares de gesta; en el texto de Muñiz se cuentan los sucesos acaecidos a partir de la destitución y el destierro del “Buen Rey don Lope” .

En la novela varias veces se hacen afirmaciones que sugieren estar apoyadas en la tradición como las epopeyas; tenemos por ejemplo las siguientes: “dicen las crónicas, cuentan los romances, [...]” (L.G.U., p.82) Los nombres de los personajes también se sienten muy cercanos a los que encontramos en poemas épicos castellanos como el del Cid Campeador, tenemos por ejemplo los siguientes: Minaya Mináyez de Montemayor, Ferrán Ferrández y Muño Muñoz.

En cuanto a la forma, tenemos también algunos fragmentos, como el que citamos a continuación, en los que el ritmo sugiere la división octosilábica, que evoca los romances históricos:

A la sombra de un encino/ se ha sentado a descansar./ Las
abejas le regalan/ un poquito de su miel/ y el arroyo se le acerca/ para
que pueda beber. Lengua de agua le refresca/ y suave meneo de hojas/
le ayuda para dormir. (L.G.U., p.34)

¹¹ V. Loc cit.

La figura del licornio, unicornio, viene del antiquísimo Oriente, pues entre los persas era el símbolo de los animales puros. Ctesias, médico del rey Artajerjes, encomiaba las pseudopropiedades médicas del cuerno de los unicornios; siguieron con esta misma actitud Filóstrato, Elianio y Plinio. Hay en la Biblia algunas menciones del unicornio, que tienen un valor simbólico. En la era cristiana el licornio es emblema del Salvador. La influencia de la cultura oriental fue importante durante las cruzadas. En la Edad Media se compusieron obras en verso y en prosa sobre el simbolismo de los animales, Bestiarios, de las plantas, Florarios y de las piedras, Lapidarios. Se escribieron tanto Bestiarios divinos como Bestiarios de Amor, en los que el licornio simbolizaba a Cristo o a los caballeros, según el Bestiario de que se tratara.¹¹² En la obra literaria de Angelina Muñiz, como hemos venido señalando, están presentes ambas culturas, la oriental y la occidental y las referencias al unicornio proceden de las dos fuentes. En el cuento "Sobre el unicornio",¹¹³ Muñiz nos cuenta parte de la genealogía de este personaje mitológico.

Los protagonistas de La guerra del Unicornio deben cumplir un destino previamente marcado, como los héroes de la épica. No obstante, no todos los personajes corresponden a esos ideales conocidos en las epopeyas castellanas, tenemos dos personajes que a pesar de responder a los llamados recibidos por alguna deidad, representan a personas de la época medieval, que no sólo no eran reconocidas públicamente por la sociedad cristiana

¹¹² V. "Capítulo cuarenta y siete. El licornio", en L. Charbonneau-Lassay, ob. cit., pp.337-347.

¹¹³ Este cuento fue publicado por primera vez en 1980 en la Revista de Filosofía de la UNAM y posteriormente se publicó encabezando el cuento Huerto cerrado, huerto sellado, en 1985, pp.11-15.

española, sino que incluso fueron perseguidas por ella; nos referimos a Yuçuf, el alquimista, y a don Abraham, el cabalista. Esto acerca el texto al género novelesco, ya que amplía los puntos de vista de conocimiento de la realidad, y en algún sentido podría hablarse de plurilingüismo planteado por Bajtin ya que los mundos de la religión cristiana, de la religión judía y de la magia son expresados en lenguajes diferentes.

Muñiz ve su libro La guerra del Unicornio como un adelanto de la novela histórica actual, quizá porque en ella reproduce ficcionalmente algunos aspectos de la sociedad española medieval mezclados con sucesos de la Guerra Civil Española. La autora considera novela histórica solamente a ésta, su tercera novela, y no a las anteriores. Seymour Menton, en cambio, en su libro La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992 hace extensiva la clasificación a las tres primeras novelas, añadiéndoles el aspecto lírico que también las caracteriza; se trata entonces, según Menton, de tres “novelas históricas líricas”. Una vez más se presenta la ambigüedad genérica, ahora entre novela, historia y lírica.

A partir de distintas propuestas de los estudiosos de la novela histórica, que no es posible hacer compatibles, Menton intenta distinguir las características de la nueva novela histórica en América Latina y propone algunas clasificaciones. Morada interior está considerada como una de las primeras novelas autobiográficas apócrifas escritas en Latinoamérica.¹¹⁴

Tierra Adentro está incluida en el capítulo titulado “Más de dos mil años de exilio y de marginación: la novela histórica judía de la América Latina.”¹¹⁵

¹¹⁴ V. Seymour Menton, ob. cit., p.46.

¹¹⁵ V. Ibid., pp.236-245.

En algunas otras de sus obras, Muñiz aprovecha título o subtítulos para darles ese toque que impide a los lectores encasillarlas o clasificarlas a partir de un género asignado *a priori*:

–En el libro de relatos De magias y prodigios, Transmutaciones, el mismo subtítulo anuncia un contenido que despierta la curiosidad del lector; se espera alguna sorpresa¹¹⁶.

Las transmutaciones¹¹⁷ a las que se refiere la autora aluden a los relatos compuestos con elementos de dos diferentes orígenes, los literarios y los “reales”. Ejemplo de los literarios son: “Mercucio”, cuyos protagonistas provienen de Romeo y Julieta de Shakespeare. “El mágico prodigioso”, que tiene como referente la obra de teatro con el mismo título escrita por Calderón de la Barca. “Perdices para la cena”, que es una versión del ejemplo XI de El Conde Lucanor¹¹⁸. Y “Paz en Aquisgrán” cuyo protagonista nos remite a la Canción de Roldán. Como ejemplo de los relatos que se inspiran en personajes históricos tenemos: “Iordanus” y “El peregrino de Randa” que tienen como fuente informativa las biografías de Giordano Bruno y Raimundo Lulio, respectivamente. “La sinagoga portuguesa” tiene referencias importantes de las vidas de Anna Frank y Etty Hillesum. Y, “El nido del águila del torreón de Mixcoac” y “El hombre desasido” tienen muchos

¹¹⁶ Marcela Palma en una reseña a esta obra en Literatura mexicana. (México), v.III, núm. 1, pp.333-337, dice lo siguiente:

El libro, conformado por catorce cuentos lleva por título *De magias y prodigios* y como subtítulo *Transmutaciones*. Si nos acercamos al diccionario leemos que magia es una ciencia oculta que pretende realizar cosas maravillosas y prodigio es un suceso extraño que excede los límites de lo natural, si a esto, digo, le añadimos el subtítulo de transmutaciones que significa convertir, entonces podremos entender lo que sucede dentro de estas 100 hojas que integran el texto.

¹¹⁷ Sobre este tema véase Luz Elena Zamudio Rodríguez, “Perdices para la cena. Transmutación del ejemplo XI de El Conde Lucanor”, . . . Iztapalapa. Escritoras latinoamericanas. (México), julio-diciembre de 1995, núm. 37, pp.67-78.

¹¹⁸ Otra versión sobre el mismo ejemplo XI lo escribió Jorge Luis Borges con “El brujo postergado” en Historia universal de la infamia.

elementos autobiográficos. Aquí llevamos mencionados nueve de los catorce textos que componen el libro. En otro de los relatos, “La vela encendida” que citamos a continuación, la escritora se refiere precisamente a la reelaboración continua de los textos con elementos de diferente origen:

[...] Letras que danzan entre las palabras formando nuevas palabras del deseo. Movimiento imparable de todas las combinaciones de la expresión. Las frases saltan del texto y se acomodan, invadiendo y derramándose. No hay nada escrito: el génesis está por escribirse: el libro blanco: el libro de fuego: el libro de aire: el libro de agua: el libro de tierra.¹¹⁹

Las palabras anteriores salen de la boca de un cabalista ocupado en descifrar algo del infinito significado del mundo divino, que hace hincapié en la idea de movimiento constante característico del texto de la Torá. Va implícito aquí un aspecto importante de la poética que rige este texto en gran parte, la posibilidad de modificación infinita de un texto literario.¹²⁰ La transmutación identifica de alguna forma un subgénero narrativo semejante al relato y al cuento, pero con un objetivo distinto; resignificar un texto ya conocido.

-El título de la autobiografía de Angelina Muñiz, El juego de escribir, hace alusión a la actitud lúdica de su autora, en el sentido de la alegría que implica para ella su dedicación a las letras; lo que no está peleado con la seriedad con que la lleva a cabo. Dice al respecto en su autobiografía que:

Escribir es un absorbente gozo de los sentidos y del alma: de la memoria y del tiempo. Es la profesión más deleitosa que pueda haber. Más amorosa. Es un volver y revolver mundos internos que de la

¹¹⁹ V. Angelina Muñiz-Huberman, De magias y prodigios, Transmutaciones, FCE, México, 1987, p.40. La abreviatura que usaremos en las siguientes citas es: D.M.P.T.

¹²⁰ Cuando nos referimos a la poética de Muñiz y a la de su personaje Bliznará, aludimos a las combinaciones varias que se dan con los mismos elementos textuales. Supra p.95.

oscuridad emergen a la claridad. (E.J.E., p.33)

Para Muñiz literatura y vida son inseparables y se confunden una en la otra. Por razones biográficas ella conoce la cultura española a través de relatos familiares, fotografías y obras literarias de clásicos españoles. Sobre este conocimiento virtual del país de sus ancestros dice Muñiz:

A España no la conocí sino hasta hace dos años. [1989] Sin embargo, aparece en el trasfondo de mis primeras novelas. Absorbía su paisaje y su historia por las lecturas de Benito Pérez Galdós, de Gabriel Miró, de Emilia Pardo Bazán, de Azorín, de Miguel de Unamuno, de Angel Ganivet, de García Lorca, de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado. Soñaba con el regreso y me pintaba mi vida desde cuál sería mi colegio, mi casa, mi ciudad, mis amigos, mis enamorados. (E.J.E., p. 21)¹²¹

La literatura en muchos momentos de su vida será mediadora del conocimiento que ella tenga de la "realidad"; quizá de ahí esa tendencia a las transmutaciones continuas.

Aunque Angelina Muñiz ha vivido en México desde los seis años, son escasos o poco relevantes los referentes literarios mexicanos de su obra. El relato "Vacaciones de Semana Santa" (1963, P., 1990), que se desarrolla en Cuemavaca y el Distrito Federal, plantea el problema de la opresión que vive

¹²¹ Con respecto a esto, publicó el relato "La trasposición" por primera vez en Cuadernos del viento (México, D.F.), septiembre-diciembre de 1964, núm. 47-48, y posteriormente en Primicias, México, UAM-I, 1990 (Media tinta), pp.103-104. En dicho texto ficcionaliza no sólo sobre la posibilidad de haber sido otra si se hubiera quedado en España, sino también acerca de la relación amorosa que hubiera entablado con un hombre español, de haber sido de otra forma las cosas:

Yo siempre me he creído otra mujer de la que soy. La duda que me acompaña a todas partes es si soy yo o si pude haber sido otra y me preocupo por tratar de adivinar qué hubiera pensado si hubiera sido otra. Por ejemplo, pude no haber llegado a México y quedarme en España y vivir la guerra civil. Entonces te hubiera conocido a ti, a quien no conocí, pero que estabas allí esperándome. [...]

Y, sin embargo, esto que es tan real para mí, nunca sucedió así.

Es reiterativa la dificultad que tienen sus protagonistas para reconocer su identidad. Este fragmento recuerda la espera de Amadis medieval a la que ya nos hemos referido. Supra, p.19.

la mujer no sólo en México, sino en muchos lugares del planeta; que varias escritoras han desarrollado como motivo literario. En otros cuentos cuyos hechos se suceden en México, siempre se da una presencia virtual de España; como ejemplos tenemos los siguientes, algunos de los cuales ya han sido brevemente comentados: "Soledad"(1964, P., 1990), "De la crisálida del limo escapará la mariposa"(1982, H.C.H.S., 1985), "Retrospección"(H.C.H.S., 1985), "Piramidal, funesta sombra"(H.C.H.S., 1985), "El nido de águila del torreón de Mixcoac"(D.M.P., 1987), "La muerte revivida"(1989, S.E., 1990) "Las golondrinas de Cuernavaca"(S.E., 1990), "Yo nunca cruzaré una calle"(L.C., 1997). En "Tlamapa"(H.C.H.S., 1985), se ficcionaliza a partir de la mezcla conflictiva de las culturas náhuatl y española. Se narra la convivencia de personajes indígenas –como la vieja nana Yohuali que cuida al pequeño Rodrigo, hijo de sus patrones– con personajes de posible origen europeo como el conde y su esposa doña Ana. Rodrigo es ya un ser de dos mundos; con su doble nombre, porque su nana le llama Tonatiuh, está cercano por una parte al pueblo indígena al que pertenece Yohuali con quien de hecho muere, y por otra al mundo europeo representado por sus padres.¹²²

La escritora misma afirma que España aparece en el trasfondo de sus primeras novelas; sin embargo consideramos que no sólo en ellas, sino en la mayoría de sus escritos la presencia de España es muy fuerte. Dulcinea encantada y Castillos en la tierra, como señalamos, se sitúan en la ciudad de México, sin embargo, el recuerdo continuo de España se superpone; el origen es continuamente evocado.

¹²² Esta relación recuerda la de la nana y la niña protagonistas de Balún Canán de Rosario Castellanos, donde se señala que la niña recibió la sangre india a través de la leche de la nana. Las nanas indias de los dos textos llevan a los niños a conocer ese otro mundo desconocido para los patrones.

Resulta sugerente que la autora titule su autobiografía como El juego de escribir, que alude al problema de la ambivalencia entre ficción y verdad señalado anteriormente. Angelina Muñiz va a crear una imagen de sí misma a partir de los recuerdos que guarda en la memoria, que abarca como ella dice, no sólo la suya específica, sino también la colectiva que ha adquirido a lo largo de su vida y ya forma parte de su historia. Celia Fernández Prieto en su ensayo "La verdad de la Autobiografía" señala que "la complejidad de la autobiografía deriva, entre otras cosas, de la forma en que en ella se interrelacionan (nuestros criterios culturales de) lo real y lo ficcional".¹²³

La vida de Angelina Muñiz no puede explicarse sin la literatura que la ha alimentado y a su vez su literatura se alimenta de las experiencias recordadas, aunque éstas puedan tener un origen literario. El recuerdo de las propias experiencias, vividas directamente en la "realidad" o a través de la literatura, es, como hemos venido mostrando, uno de los tópicos presentes en la obra de Angelina Muñiz.

El tema de la autobiografía exige un espacio aparte tanto por la importancia y trascendencia que tiene en la obra de Muñiz, como por lo controvertido del carácter mismo del género cuya identidad se confunde con la de otros, entre los que se encuentran la novela, las memorias y la crónica; el análisis de estos conceptos es útil para explicar las características de Castillos en la tierra (Seudomemorias); permite ejemplificar la ambigüedad en el uso de los géneros.

Partimos de algunas de las ideas expuestas por tres de los estudiosos de la autobiografía: Philippe Lejeune, Georges May y Jacques Demida. Conviene mencionar también los estudios de género realizados sobre

¹²³ V. Celia Fernández Prieto, Revista de Occidente (Madrid, España), 3:1994, núm. 154, p. 121.

autobiografías escritas por mujeres. El artículo de Nara Araújo titulado “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?”¹²⁴, resume algunas de las propuestas fundamentales de la crítica feminista “alrededor de la idea de una alteridad esencial en la autobiografía de las mujeres, expresada en su relación con los otros y en la construcción de una identidad a la sombra del otro.”¹²⁵ Entre las teóricas estudiadas en el artículo de Araújo están: Elizabeth Bruss, Julia Watson, Linda Peterson y Domna C. Stanton. Araújo está de acuerdo con Bruss en que “la autobiografía no se puede definir *a priori*. Pero se puede partir de algunas hipótesis: el género sexual implica una diferencia que se expresa en la escritura y ésta se conforma en una interrelación entre biografía psicosexual y biografía cultural.”¹²⁶

Los textos de Angelina Muñiz reflejan el ambiente cultural donde ella se ha desenvuelto; esto implica su condición de mujer de dos mundos, el español y el mexicano, aunque en uno haya vivido en forma virtual y en el otro físicamente. La influencia de la cultura judía en la que ella misma se instruye a partir de que su madre le revela su ascendencia judía, también marca sus textos.

La prosopopeya ha sido considerada por varios estudiosos, entre ellos Paul de Man, como la figura retórica representativa de la autobiografía porque en ella un narrador, muchas veces en primera persona, da vida a un yo que en el momento de la escritura ya no existe pero que al recordarlo, por medio del lenguaje reconstruye su corporeidad, su tiempo y su espacio.

¹²⁴ V. Nara Araújo. “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?” en VI Seminario Nacional Mulheres Literatura. Anais. NIELM, Facultad de Letras, Universidad Federal de Río de Janeiro, 1996. pp. 127-137.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 132-133.

Philippe Lejeune en Le pacte autobiographique intenta definir al género autobiográfico no por sus valores formales, sino a partir del pacto que se establece entre un lector y el escritor de una obra en la que coincidan el nombre de éste y el nombre del personaje, y que a la vez correspondan al narrador y a la persona que firma el texto. Para que se cumpla el pacto es necesario, por tanto, un elemento de referencialidad reconocido por el lector. Nora Catelli en su libro El espacio autobiográfico, resume la función del lector en el pacto autobiográfico con las siguientes palabras:

Reordena todos los elementos; por él se atribuye verdad y autenticidad a la firma; por él se establecen las necesarias relaciones de identidad entre narrador, personaje y autor; por él se erige el icono, la imagen o ese problemático cuarto término de la comparación u ordenación de semejanza.¹²⁷

Cuando no se dan tales coincidencias en un texto, Lejeune considera que el lector hace un pacto novelesco.¹²⁸

Georges May, en su libro La autobiografía¹²⁹, reflexiona sobre los traslapes que se dan entre los géneros autobiografía y novela, y después de analizar varios ejemplos, no encuentra una diferencia esencial entre ambos; así que propone una conclusión que resulte aceptable y que implique un amplio espectro que coloque a los dos géneros en los extremos opuestos; “la novela y la autobiografía son las dos formas extremas que puede adoptar un vasto género literario que se propone de una manera general hacer un libro de una vida humana.”¹³⁰ La autobiografía está más cerca de la historia de la vida del autor y la novela, de la ficción.

¹²⁷ V. Nora Catelli, El espacio autobiográfico, Editorial Lumen, Barcelona, 1991, p. 73.

¹²⁸ Ibid., p. 64.

¹²⁹ V. Georges May, La autobiografía, FCE, México, 1982.

¹³⁰ Ibid., p. 232.

Jacques Derrida, al referirse al tópico del duelo presente en los textos de Paul de Man que comenté en la conferencia titulada “Mnemosyne”, señala que “el discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía. Y tiene lugar entre la ficción y la verdad.”¹³¹

En lo que respecta a la relación autobiografía-memorias, Derrida¹³² recuerda que la palabra *mémoires*, masculina plural, se traduce como femenina plural cuando se relaciona con autobiografía y se refiere a escritos que narran una vida o una historia de la que el autor puede dar testimonio.

Georges May también intenta deslindar la autobiografía de las memorias. Distingue a éstas porque dan prioridad a la narración de lo que se ha presenciado y de lo que se ha hecho y dicho, a diferencia de la autobiografía que da el lugar primero a la personalidad del autor-narrador.

En el género de la crónica, también muy cercano al de autobiografía, May incluye tanto a los antiguos géneros históricos como al periodismo moderno y también señala que lo privado de la vida continuamente está en contacto con lo público, representado por su entorno histórico y cultural. Entre vida y medio se da una relación dialéctica: “toda vida humana, aun la más modesta y la más aislada del mundo, es necesariamente afectada por las condiciones históricas en el seno de las cuales se desarrolló”.¹³³ Esta característica también puede aplicársele a la autobiografía de acuerdo con lo que hemos dicho de ella.

¹³¹ Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*. Gedisa, España, 1989, p.34.

¹³² *Ibid.*, p.111.

¹³³ V. Georges May, *ob. cit.*, p.159.

En Castillos en la tierra (Seudomemorias), la mayoría si no es que la totalidad de las historias que lo conforman, tiene su referente en la vida de la propia Angelina Muñiz como podemos comprobarlo con su autobiografía. El subtítulo (Seudomemorias) es una llamada de atención al lector o un juego de la escritora. Con esa sola palabra califica y descalifica el contenido del texto: lo califica al señalar que está hecho a partir del recuerdo de las experiencias vividas por la protagonista y lo descalifica irónicamente en cuanto a la verdad de lo contado y en cuanto al uso herético que ella hace de las memorias, pues aunque le da un lugar importante a los acontecimientos vividos durante su niñez, el elemento ficcional ocupa un espacio importante en el texto. No hay mucha diferencia entre la narración de algunos de sus recuerdos en la autobiografía y la ficcionalización de los mismos. Un ejemplo de ello es su amistad con María, ya comentada, que aparece tanto en las (Seudomemorias) como en su autobiografía y en "Soledad".

Iniciamos ahora el acercamiento a este texto híbrido a partir de su faceta autobiográfica. No se da con claridad la característica que permite que se cumpla el pacto autobiográfico: una mujer adulta cuenta la etapa de la infancia de una niña, cuyo nombre evoca al de su autora, pues ambos tienen el mismo número de sílabas y de vocales: Alberina-Angelina. Se puede también interpretar metafóricamente el nombre de la protagonista, si se le da al texto el sentido del despertar de una niña que, al recordar sus primeros años de vida, se hace consciente de su origen y se encamina hacia el reconocimiento de su identidad. Otra interpretación prosaica pero pertinente sería la de hacer equivalentes los apellidos Muñiz-Huberman con que la escritora se reconoce y presenta, unidos con un guión, a los nombres Angelina-Alberto, de ella y de su esposo, fusionados y colocados en forma

invertida: Alberina.

La ambigüedad en que se mueve el texto la encontramos desde el comienzo, si recordamos nuevamente el “pacto autobiográfico” propuesto por Philippe Lejeune. Tenemos que con sólo el subtítulo de “Seudomemorias” el lector queda instalado en la indefinición y en la imprecisión, ya que no sabe qué actitud tomar ante el libro. Si se trata de un lector que desconoce la autobiografía de la autora, quizá se incline a pensar que se encuentra ante una novela que tiene referentes históricos; pero si conoce otros textos literarios de ella misma, ya entra en duda por la presencia muy obvia de las obsesiones autobiográficas de Muñiz. Y si finalmente conoce su biografía y su autobiografía, es posible que se coloque en el otro extremo del espectro que propone May.

Con respecto a su parentesco con las memorias, el libro de Muñiz contiene no sólo lo que ha presenciado Alberina, sino también su estado emocional. Las descripciones de lugares o de acontecimientos informan sobre la emotividad de su protagonista; un ejemplo de ello es el siguiente fragmento que corresponde a una vista de la ciudad de México desde el hotel Gillow:

“Tanta gente que no me mira. Y yo los miro. Que no conozco, pero me los imagino. Que no me dan miedo. [...] No me dan miedo porque no hablan. [...] Sólo el silencio no es temible.” (C.T. p.14)

Alberina no se mueve de la puerta del hotel Gillow. No se atreverá a dar un paso más. (C.T. p.15)

La alternancia de las voces en primera y tercera persona utilizadas en el libro, permite al lector tener una imagen del ajetreo de las calles de la ciudad de México, pero tamizada por el temor y la curiosidad de Alberina que aún no se adapta al cambio de vida que implica su reciente traslado del

campo a la ciudad.

La narradora de las Seudomemorias marca los antecedentes históricos de Alberina al relatar a travesía que lleva a cabo por el Atlántico a bordo del Oropesa, y en compañía de sus padres; misma que en otros barcos o en el propio Oropesa hicieron muchos de los republicanos que salieron de España en los años treinta. Una escala casi obligada en el recorrido de una buena parte de los exiliados españoles fue Cuba, donde también vivieron temporalmente Angelina Muñiz y Alberina. La erupción del Parícutín, relatada en uno de los capítulos que lleva precisamente el título de “El Parícutín”, es otro elemento que permite ubicar la historia en el tiempo; así mismo, las referencias frecuentes a la guerra civil española; de esta forma logra la escritora un cuadro histórico de la época a la que se refiere.

La relación que la protagonista establece con personajes “reales” y literarios también la define. Destacan entre los primeros las caracterizaciones del capitán Dunn del Oropesa, del coronel Trucharte, de María la enana, de Carlo y de Oriana. Los dos primeros le brindan protección a la pequeña y le resultan admirables; quizá representan para ella protagonistas de aventuras que fluctúan entre lo fantástico y lo real. Al referirse al capitán Dunn dice, por ejemplo, que:

Es un hombre justo. Alto. Delgado. Con la piel marcada por el sol marino. Rostro serio: bello. Su vista siempre en un horizonte desdibujado. Es una especie de padre protector: con el timón en sus manos: atento a la brújula.”(C.T., p.66)¹³⁴

¹³⁴ Otro ejemplo de tejido hecho con los mismos hilos lo tenemos en el poemario: Angelina Muñiz-Huberman, La memoria del aire. UNAM. 1995, donde la autora desarrolla el motivo del recuerdo de la imagen del capitán Dunn en el poema titulado “La casa del marinero”:

El marinero es reconocible:
lleva el horizonte en los ojos:

Del coronel Trucharte Alberina guarda un nostálgico recuerdo porque su separación fue muy dolorosa; le dedica un capítulo completo.

Con María, Carlo y Oriana comparte la condición de exiliados interiores, ya que los cuatro sufren un rechazo de parte de la sociedad en mayor o menor grado. Los dos primeros padecen retraso mental, y Oriana comparte con Alberina la ascendencia judía, que de alguna forma las convierte en distintas de la mayoría mexicana. Con ella descubre la riqueza de la amistad, y será Oriana la primera que escuche sus invenciones literarias, según nos anuncia con una analepsis la narradora .

¿A quién le entregará los recuerdos Alberina? Los recuerdos que han sido elaborados y transformados en cuentos maravillosos. Alberina ya no posee una memoria sino la historia de una memoria.

[...]

Será Oriana quien oiga sus historias hechas de recuerdos. Oriana a quien todavía no conoce. (C.T., p. 50)

En esta cita se hace referencia al mencionado recurso de la "transmutación", pero ahora se trata de la transformación de la realidad en ficción. A partir de esto se tiene otra explicación del subtítulo (Seudomemorias), pues la obra no trata de lo que verdaderamente recuerda la

dibuja la espuma en los labios:
calca las viejas sogas en las manos

Y una melancolía de barco perdido,
de pipa no encendida, de tormenta olvidada,
levanta en los atardeceres
una puesta de sol que no ilumina. (p.12)

En la primera estrofa pareciera que el marinero, capitán Dunn de la memoria de Alberina, hubiera sufrido un proceso de asimilación al medio ambiente en el que vivió; hasta fundirse con él.

En los versos siguientes también se alude a un mimetismo, pero ahora se aplica al sentimiento de tristeza que revive la voz lírica y que Alberina comparte al recordar su muerte inesperada.

narradora, sino de la historia de ese recuerdo, que lleva implícita la idea de una narración-interpretación de los hechos sucedidos.

De los personajes literarios es importante mencionar a Amadis, compañero incondicional de Alberina porque, como hemos señalado, también forma parte del mundo de Dulcinea encantada.

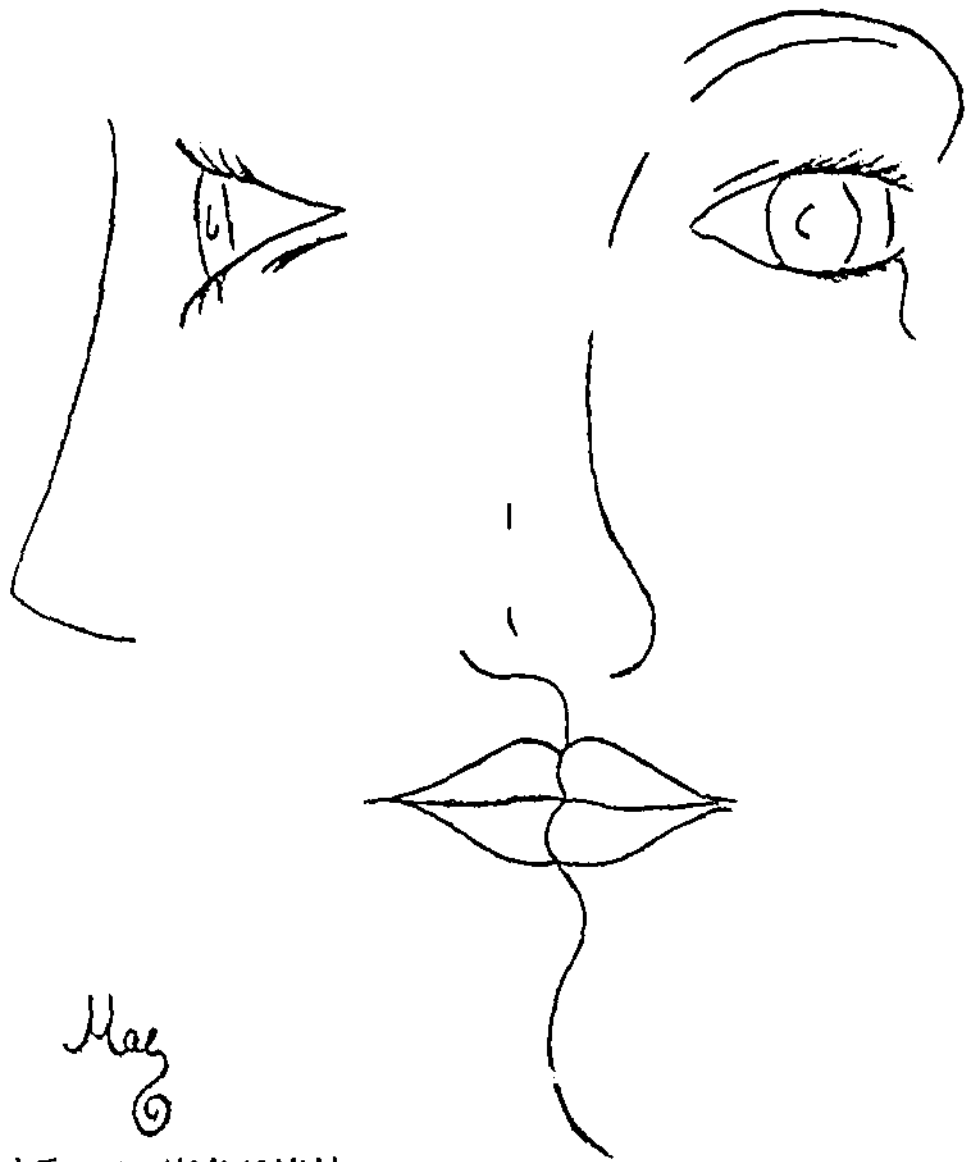
Un personaje que queda a caballo entre la “realidad” y la imaginación y con quien Alberina se comunica continuamente es su único hermano, muerto cuando ella era muy pequeña y de quien ha creado una imagen propia, a partir de narraciones y de fotografías que ha conocido por sus padres.

En el caso de Las confidentes, se presenta también un problema, pues Muñiz alguna vez lo anuncia como libro de cuentos y con el título de Revelaciones, el título cambia, pero no el contenido. Sin embargo, en la contraportada se anuncia como novela. En la presentación de la misma, realizada por Federico Patán y Aline Pettersson, ambos se refirieron a ese problema: Patán dijo que más bien lo consideraba “un cuentario” y Pettersson señala que no le parece adecuado:

Acaso se deba a una estrategia editorial que le apuesta más a este género. Pero ¿cómo llamar entonces a El Decamerón, por ejemplo, si su encanto radica en ser cuentos? Y el libro de Angelina me lo trajo de inmediato a la memoria.¹³⁵

Con este breve recorrido por los textos elegidos, la búsqueda de la ambigüedad en lo que se refiere a géneros literarios puede verse como una constante de la poética de Angelina Muñiz.

¹³⁵ V. Aline Pettersson, “Ecos y reflejos”, en La jornada semanal. (México). 26 de abril. 1998, núm. 164, p.18.



May

15-VII-MCMXCVIII

5. EL EXILIO, UNA PRESENCIA EN LA VIDA Y OBRA DE ANGELINA MUÑIZ.

La historia de la humanidad puede en parte ser vista como la historia de los grandes desplazamientos de los pueblos y como el eterno retorno de los éxodos. Con todo, es probable, que el siglo XX se caracterice por un tipo muy especial de éxodo que lleva por nombre exilio o destierro.

Ramón Xirau.

5.1 El exilio español en México.

Fueron muchas personas las que salieron de España con motivo de la guerra civil iniciada en 1936; se considera que medio millón de españoles se vieron forzados a cruzar la frontera francesa. Las posibilidades reales de asilo de los exiliados, señala Adolfo Sánchez Vázquez, se limitaban sobre todo a México y la Unión Soviética.¹³⁶ Entre los barcos que cruzaron el Atlántico en 1939, se recuerdan: el Sinaia, el Ipanema, el Mexique y el Oropesa; se calcula que entonces llegaron a México entre 15,000 y 25,000 exiliados republicanos.¹³⁷

Hay divergencia de opiniones en lo que respecta al recibimiento que tuvieron los republicanos españoles exiliados en México; algunos, como Adolfo Sánchez Vázquez, se sintieron muy bien acogidos tanto por el general

¹³⁶ V. Adolfo Sánchez Vázquez. *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*. Grijalbo, México, 1997, p.69.

¹³⁷ V. Susana Rivera. *Última voz del exilio*. Hipocón. Madrid, 1990, p.10.

Lázaro Cárdenas, que tuvo la iniciativa de abrir las puertas del país a los republicanos, como por la gente cercana a él en ideología. Sin embargo, también “hubo una intensa campaña en contra de la República española, en la que se mezclaron dos de las imágenes más explosivas para México: la de rojo y la de gachupín.”¹³⁸ José Antonio Matesanz señala que “la guerra civil española habría de ser vista básicamente en función de las luchas sociopolíticas internas de México”;¹³⁹ unos a favor y otros en contra del cardenismo.

El hecho de que el exilio se prolongara casi cuarenta años, le dio a éste características peculiares; poco a poco los republicanos perdían las esperanzas de volver pronto a España, al mismo tiempo que se iban integrando mejor al país que los había adoptado. Esta experiencia se explica muy bien con el neologismo “transterrado” creado por José Gaos para suplir el calificativo de desterrado, al considerar que los exiliados se habían establecido en otra tierra en la que ya habían echado algunas raíces y dado abundantes frutos en las diferentes áreas del conocimiento.¹⁴⁰ En este mismo sentido metafórico, años más tarde, Francisca Perujo escribió el epílogo a una antología poética, titulado “De raíces y trasplantes”¹⁴¹.

Quizá porque la salida de España fue masiva, se le recuerda muchas veces sólo en conjunto. Arturo Souto señala “que con frecuencia se olvida que en México desembarcaron seis generaciones literarias españolas.”¹⁴²

¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁹ V. José Antonio Matesanz, “Cárdenas y la República española”, en Textual. 50 Años del Exilio Español en México. El Nacional (México, D.F.), junio, 1989, p. 7.

¹⁴⁰ Adolfo Sánchez Vázquez no está de acuerdo con esta denominación.

¹⁴¹ V. Francisca Perujo, “De raíces y trasplantes”, epílogo de: Peña Labra. Pliegos de poesía (Santander, España), primavera-verano: 1980, núm. 35-36, dedicado a la segunda generación de poetas españoles del exilio en México, s.p.

¹⁴² V. Arturo Souto, “Letras” en El exilio español en México, FCE, México, 1983, p. 366.

Ramón Xirau clasifica a los poetas españoles que vinieron entonces, en cuatro grupos a partir de la formación literaria obtenida antes de salir de su lugar de origen.

En primer lugar están aquellos poetas que habían llevado a cabo una obra ya conocida en su tierra natal: Enrique Diez-Canedo, José Moreno Villa, León Felipe, José Bergamín, Juan José Domenchina, Juan Larrea, Josep Carner, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro Garfias, Concha Méndez.

En segundo lugar, los poetas que habían escrito ya poesía prometedor en España pero que acabaron de formarse en México: Ernestina Champourcin, Juan Gil Albert, Juan Rejano, Agustí Bartra, Josep Maria Miguel i Vergés, Francisco Giner de los Ríos.

En tercer lugar, los poetas de mi generación, nacidos entre 1924 y 1929 que salieron de España en su primera adolescencia o en su niñez: Nuria Parés, Manuel Durán, Tomás Segovia, José Miguel García Ascot, Luis Rius, Martí Soler, Inocencio Burgos, José Pascual Buxó.

En cuarto lugar, los que nacieron en España pero que llegaron a México prácticamente recién nacidos [y] aquellos que nacieron en México, hijos de trasterrados: Joaquín Xirau Icaza, Rafael Segovia, Francisco Segovia, entre muchos más que empiezan a desarrollar su obra.¹⁴³

Federico Patán habla de tres generaciones de poetas: los que llama de mayor edad y que tenían una obra ya reconocida en España. A la que pertenecen Moreno Villa, Prados y Cernuda, entre otros. La intermedia, en la que se incluyen Juan Rejano y Celso Amieva. Y la de los niños que “desembarcaron en Veracruz sin conciencia todavía de que la poesía iba a llamarlos”.¹⁴⁴ Patán considera que la segunda generación fue la que resultó

¹⁴³ V. Ramón Xirau, “Poetas españoles en México desterrados y transferrados”, en *Textual. 50 años...*, p.15.

¹⁴⁴ V. Federico Patán, “Juan Rejano. Poeta del exilio”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Ed. A cargo de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, Colegio de México, 1995, p.113.

más perjudicada con el exilio. Apoya su afirmación citando a Federico Alvarez que se refiere a su vez a Juan Rejano: “fue el de Rejano un grupo de escritores “hechos” y, la mayoría de ellos deshechos en el exilio”.¹⁴⁵

Federico Patán, como otros, no toma en cuenta la cuarta clasificación de Xirau.

5.2 Generación hispanomexicana.

La generación de los que llegan siendo niños es la que nos interesa principalmente para el presente trabajo, se extiende hasta los nacidos en 1937 y se incluye en ella también a: Carlos Blanco Aguinaga, Francisco González Aramburu, Víctor Rico, César Rodríguez Chicharro, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Francisca Perujo, Angelina Muñiz y Federico Patán. Esta generación fue la última de los nacidos en España. Souto considera que en ellos parece culminar el proceso de aculturación y que a pesar de sus diferencias, poseen rasgos generacionales: todos heredaron el exilio, vivieron de pequeños la cultura española en forma un tanto artificial, se incorporaron después a la cultura mexicana, pero sin apartarse de la actitud ética de sus padres. De esta generación se han ocupado distintas personas y se les identifica con nombres diferentes: “nepantla [Francisco de la Maza] o frontera [Luis Rius], causa de desazón en los críticos que no saben si clasificarla como española o como mexicana.”¹⁴⁶ Arturo Souto la llamó precisamente “hispanomexicana” y dijo en una ocasión:

Es un nombre poco afortunado desde el punto de vista poético, pero a falta de mejor rótulo, es claro y preciso. Porque se trata, en efecto, de un grupo “nepantla”, fronterizo, ambivalente. A él corresponden todos

¹⁴⁵ Loc. Cit.

¹⁴⁶ V. Arturo Souto ob. cit., p.366.

aquellos que llegaron con sus padres exiliados a México, que conservaron –y conservan– una profunda huella de la Guerra de España, pero que, a la vez, son mexicanos de nuevo nacimiento, de nacimiento conciente, el más importante, como decía Unamuno.¹⁴⁷

Ramón Xirau también se refiere a los de su generación: “en una ocasión Octavio Paz me dijo que yo era el ‘hombre-puente’; con eso quería decir que yo tenía dos raíces, España y México”.¹⁴⁸ Tomás Segovia al hablar sobre sí mismo considera que el exilio más que tema es una condición de vida. Max Aub en la revista Sala de espera¹⁴⁹ (1950) da a conocer el artículo “Una nueva generación”, en el que expresa las inquietudes que estos jóvenes le provocan: “con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma disparidad hace que su posición política sea inestable.” Aub quisiera verlos más audaces. En 1980, la revista Peña Labra. Pliegos de Poesía publicó la antología titulada Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano, preparada por Francisca Perujo, con un prefacio de Francisco Giner de los Ríos y un epílogo de ella misma.¹⁵⁰ Se incluye la mayoría de los poetas mencionados arriba. En 1995 Susana Rivera organiza otra antología de esta generación: Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano, con un estudio interesante sobre distintos momentos del exilio en México, enriquecido con opiniones de muchos de los escritores y críticos de esa u otra generación. Considera Rivera que el grupo de poetas que antologa, representa la última expresión poética que se produjo

¹⁴⁷ V. Arturo Souto, El exilio español y la UNAM (coloquio), UNAM, 1987, p.133.

¹⁴⁸ V. Cosme Álvarez Valdés, “Entrevista con Ramón Xirau”, en Tectual. 50 Años..., p. 11.

¹⁴⁹ V. Max Aub, “Una nueva generación”, Sala de espera (México, D.F.), 1950, núm. 21, pp.12-15.

¹⁵⁰ Supra., nota 141.

en el exilio, como consecuencia del doloroso episodio de la historia de España que dividió a su población en 1939. Ninguna de las antologías mencionadas tiene completo el número de los integrantes; Horacio López Suárez considera que son 17 los poetas que forman la generación.

La asimilación del exilio en cada uno de los hispanomexicanos es única, pero hay muchas coincidencias en sus respuestas ya que vivieron sus primeros años de forma similar: divididos siempre. Citamos algunas opiniones al respecto:

José Pascual Buxó en un artículo titulado “La poesía desarraigada”, explica el porqué de su tibieza política y emotiva criticada por Max Aub:

Hemos aprendido a España primero, en los recuerdos de nuestros padres y, después, en los libros: en Unamuno y en Machado, en Lorca y en Hernández, en Juan Ramón Jiménez y en Jorge Guillén [...] Todo cuanto sabemos de España es sentimental o libresco, así que lo ignoramos casi todo. [...]

Colocados entre dos fuegos —empuje de la realidad y fidelidad a los sueños paternos—, encontramos la solución echándonos de bruces; de manera que nuestra poesía [...] Ha sido la poesía de un pequeño mundo —todavía no sabemos hasta dónde ficticio y hasta dónde verdadero—, que se complace en cantar su propia y desamparada existencia.

La presencia simultánea en dos culturas: una de la puerta hacia adentro de la casa y la otra hacia la calle; en dos espacios: España y México; y en dos niveles de conocimiento: uno real y otro literario, crean en los hispanomexicanos que así se forman, problemas graves de identidad; por ello, muchos realizan un viaje retrospectivo a través de su historia personal y lo proyectan literariamente.

Francisca Perujo, en el epílogo mencionado, reflexiona sobre las condiciones que han de observarse cuando se hace algún trasplante vegetal o humano:

Los trasplantes deben hacerse en la estación propicia, [...]

Propicia habrá de ser también la calidad de la tierra a donde se trasplanta. [...]

Son nuestras medidas: el tiempo y el espacio.

[Hay que cuidar de sus raíces] ¿Cómo podrán crecer con las raíces rotas? [...]

No obstante, cuando se trasplantan hombres, difícilmente se respetan las condiciones de tiempo y espacio que tan profundamente rigen la vida de todos. [...]

Nadie va o es llevado al destierro sin dejar detrás rotas sus más hondas raíces. [...] Con el desarraigo nos llevábamos lo único que podíamos, lo mejor del hombre. Sentimientos e ideas, nuestra lengua. La palabra.

Pero, ¿Cómo irse reconstruyendo el mundo desde cada palabra, con los ojos llenos de imágenes de muerte, de dolor y de angustia?¹⁵¹

El texto de Francisca Perujo es muy emotivo, pero a la vez objetivo pues explica con claridad, utilizando sus conocimientos prácticos en el campo, los sufrimientos que experimentan los seres vivos que son movidos de su ambiente pristino. Perujo comparte con sus compañeros de exilio las experiencias de orfandad, dolor, angustia y muerte; que desahoga, como muchos de ellos, por medio de la palabra. Retrospectivamente reconstruirá su historia y sanará las heridas sufridas con el cambio violento.

5.3 El exilio de Angelina Muñiz.

¹⁵¹ V. Francisca Perujo. "De raíces y trasplantes". Peña Labra... pp.10-11.

Aunque los recuerdos presentes en la autobiografía de Angelina Muñiz surjan de sus impresiones emotivas, podríamos dividirlos en dos grupos: los de acontecimientos que se dieron sin su intervención y los propiciados por ella. Entre los primeros tenemos: su genealogía, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, el nacimiento ya en el exilio, la muerte del hermano, la estancia en Cuba y México, la soledad en la que crece y sus primeros años de formación. Entre los segundos tenemos su interés por escribir desde la infancia; su asistencia a la Academia Hispanomexicana, donde convivió por primera vez con profesores españoles exiliados, entre los que se encontraba Arturo Souto; la elección de realizar sus estudios profesionales de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y la dedicación constante a la escritura de creación y de interpretación y crítica literarias.

En los escritos de Muñiz hay una "re-significación" constante de los "pre-significados en el plano del obrar humano"¹⁵². Historia y pasado surgen para la escritora como un presente modificable; mezcla, combina y opone los recuerdos que guarda en la memoria. Esto lo hace reiteradamente con las impresiones que se le fijaron con más intensidad, y lo comprobamos en su obra de creación anterior y posterior a la escritura de la autobiografía. De ahí que ésta pueda ser vista también como otra re-significación de pre-significados literarios de textos de la misma autora.

La actualización constante de su pasado le permite apreciarlo cada vez más ampliamente, pues va multiplicándose el número de ángulos desde donde se enfoca un mismo motivo. Así tenemos como ejemplos los siguientes: la

¹⁵² Para Paul Ricoeur, "la narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano". V. Paul Ricoeur, ob. cit., p.158.

muerte, la soledad, la guerra y el exilio, entre los autobiográficos; la cábala, la tradición judaica, las biografías de Abraham Abulafia, Raimundo Lulio y Giordano Bruno; las referencias a escritores y obras literarias de la Edad Media y del Siglo de Oro, como Gonzalo de Berceo, Miguel de Cervantes, Santa Teresa y Pedro Calderón de la Barca entre los escritores y las novelas de caballería, las leyendas del Grial, Guzmán de Alfarache, El conde Lucanor, El Quijote, etc., entre las producciones literarias. Se sobreponen, como ya lo señalamos antes, tiempos y espacios y se repiten algunos temas con variaciones. Al que nos referiremos a continuación es el del exilio que ella desarrolla teórica y prácticamente en su literatura ficcional y de crítica.

Una definición de exilio expresada por Muñiz en "La idea del exilio en la Cábala", capítulo IV de Las raíces y las ramas es la siguiente:

EL EXILIO es una forma histórica vigente desde la Antigüedad hasta nuestros días. El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria.

Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción. La única manera de sobrevivir para el exiliado es haciendo uso y práctica de las formas mentales internas. (L.R.Y.R., p.68)

Esta definición es muy abarcadora, enfoca al exilio desde cuatro puntos de vista diferentes que corresponden a cuatro formas de manifestación:

La histórica, que se inicia con el exilio bíblico ordenado por Dios y se continúa con todos los exilios decretados por algunos hombres contra sus semejantes. De estos últimos ahora nos interesa el de los judíos expulsados de España en 1492 y el que sufrieron los republicanos, que salieron también de España, en 1936. Ambos tienen relación directa con la historia personal de nuestra autora.

Las formas literaria, imaginada y de la memoria se presentan íntimamente relacionadas entre sí. Los desterrados, una vez lejos de su lugar de origen, tratan de revivir sus experiencias pasadas a partir de las imágenes que guardan en la memoria. Esa vida imaginada resulta ser ficcional aunque tenga su origen en la realidad. (L.R.Y.R., pp.68-70)

La niña Angelina salió de España en el vientre de su madre, nació en el sur de Francia y salió con sus padres, del puerto de La Pallice, a bordo del "Oropesa", rumbo a la Habana, a donde llegaron en marzo de 1939, con el dolor ocasionado por la muerte del otro hijo, único hermano de la niña. Vivieron en el pueblecito llamado Caimito del Guayabal, donde estuvieron bastante apartados de la gente, "en su isla dentro de la isla". Para Angelina Muñiz el recuerdo de esta etapa será identificado como su "edad de oro". En marzo de 1942 llega a México, donde ha permanecido hasta la fecha. La vida en la ciudad resulta traumática para esta niña que había vivido libremente en el campo. Esta experiencia de cambio de ambiente está registrada en dos novelas: en las Seudomemorias, capítulo dos, "Las brumas", donde la protagonista revive el miedo que le causaba el tránsito de la ciudad de México:

No sabe de qué modo se encontró un día en medio de la calle Cinco de Mayo, con los automóviles rodeándola en ambas direcciones y ella sin tener dónde refugiarse. Aturdida entre los frenazos y pitazos. Aterrorizada. Abismada en el ruido y en la inmovilidad. Sintiendo que cada uno de sus padres tiraba de ella y ella clavada en el suelo sin que sus piernas le obedecieran. (C.T., p.18.)

El aturdimiento, el terror y la inmovilidad que padece Alberina ante "ese extraño y peligroso laberinto" de las calles, están presentes también en la segunda de las historias de Las confidentes, titulada "Yo nunca cruzaré una

calle”. La narradora en turno achaca a los traumas de infancia su situación actual de imposibilidad de cruzar la calles. La autodescripción recuerda la experiencia vivida por Alberina, pero llevada al extremo de la parálisis pues la protagonista se pasa un día completo ante una calle que no se atreve a cruzar; sus padres ya están muertos y no le dan la mano como cuando era pequeña. Se hace referencia a los primeros años de vida de la protagonista en el campo, ¿Caimito del Guayabal?, y a un temor antiguo de ser atropellada por algún coche o sufrir las consecuencias de algún accidente automovilístico, ¿muerte del hermano? o ¿final de Dulcinea?:

Hay otro detalle que debo confesar: yo vengo del campo. De un pueblito de la serranía. Antes de llegar a la ciudad ni siquiera sabía que es una calle. [...]

Mis padres me cuidaron mucho de pequeña. De todos los hijos que tuvieron fui la única sobreviviente. [...]

Si viajábamos en automóvil, también me colocaban en medio, [...]

Desde entonces, viajar en automóvil empezó a provocarme sospechas. Podría suceder que, en lugar de ser atropellada, el automóvil en el que viajara chocara con otro. (L.C., pp. 28-30)

En estas citas hay alusiones a experiencia vividas por la autora real y a otros textos ya comentados como “La muerte revivida”, donde se describe crudamente el atropellamiento del hermano del sobreviviente, y Dulcinea encantada, cuyo final, ¿choque con otro automóvil?, se anticipa varias veces antes de que suceda.

Otro de los recuerdos que Muñiz considera como impactante es la revelación que le hizo su madre en el balcón de su primera casa en México,

en Tamaulipas 185, cuando le descubre su origen judío por parte de ella. Este balcón tiene, así mismo, un significado importante para Alberina, que no es ajeno a esta revelación, se convierte en un lugar que le permite dar rienda suelta a la imaginación:

[El balcón] Le ofrecía la posibilidad de habitar en dos mundos: un mundo oscuro y alquímico, de redomas, alambiques, atanores y cambiantes líquidos coloridos; y, otro mundo, luminoso, de cuentos, historias, libros, con los cuales jugar. (C.T., p.30)

Dicho balcón representa un espacio ambivalente que le permite estar al mismo tiempo adentro y afuera.

Como investigadora profesional, Angelina Muñiz hace un interesante trabajo de búsqueda de sus orígenes judíos e hispánicos en la memoria de sus antepasados, a través del estudio de ambas culturas, ya que sus recuerdos personales al respecto no existen, pues, como se mencionó anteriormente, ella salió de España en el vientre de su madre.¹⁵³ Dos frutos importantes de esta investigación son sus libros: La lengua florida. Antología sefardí¹⁵⁴ y Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraea. La primera es una recopilación de textos de la cultura judía-sefardí, que van de la Edad Media a nuestros días. *Sefarad*, nos dice Muñiz, quiere decir España, así que los textos seleccionados fueron escritos por judíos que vivían fuera de

¹⁵³ En su poema "Vilano al viento", en Vilano al viento, UNAM, 1982, p.34. Muñiz escribe:

Desterrada aun sin haber nacido
ni siquiera me queda el recuerdo,
ni siquiera puedo rebuscar en mi memoria
ni un olor, ni un sabor,
ni un murmullo de no sé qué aguas cadenciosas,
ni un color, ni una forma,
ni paisajes, ni ciudades, ni calles.

¹⁵⁴ V. Angelina Muñiz-Huberman, La lengua florida. Antología sefardí, UNAM-FCE, México, 1992. [1ª reimpresión] En las otras citas a esta obra usaremos la inicial L.F.

su patria; expertos en ¿reservar tanto la lengua hebrea como la castellana a través de su escritura. En las notas introductorias "Al lector", la antologista señala que la motivación principal de su trabajo fue el "amor por la palabra, por la lengua, por la obstinada fe en una patria sin tierra, abstracta y paralela situación de todo exiliado."(L.F., p.11) Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea está dividida en dos partes, dedicadas a los principios y orígenes del concepto de la Cábala judía y al proceso de cristianización y de incorporación literaria del concepto en autores de la Edad Media y el Renacimiento como: Abraham Abulafia, Maimónides, Yosef Caro, Raimundo Lulio, fray Luis de León y Miguel de Cervantes. Autores y motivos que son resignificados en la obra de creación de Angelina Muñiz-Huberman, como hemos venido diciendo. La preocupación por los orígenes y por el exilio en sí, se vuelve obsesiva en su escritura.

De la segunda parte de su autobiografía, titulada "El exilio", seleccioné algunas ideas con las que la autora se refiere a su propia condición de expatriada:

La marca del exilio nunca ha podido abandonarme. Ese ir de país en país creó mi propia morada interior. [...] Si bien el exilio es obsesivo, tampoco se me convirtió en una carga negativa. Me acompaña y me acompañará siempre. Es tan parte mía que ya no se me desprende, a la manera de miembro del cuerpo.(E.J.E., pp.10-11)

En Angelina Muñiz se dan varios exilios, su ascendencia judía por parte de madre la convierte de alguna forma en exiliada dentro de la misma España. Por ser hija de padres republicanos no puede permanecer en la que debiera ser su patria, al desencadenarse la Guerra Civil Española. Como consecuencia de haber perdido a su único hermano, desde muy pequeña, vive

sola; en compañía de la efígie del desaparecido. Ante la imposibilidad de sentir algún espacio como propio, se refugia en la literatura para construir uno que le pertenezca, a partir de los recuerdos propios y de los ajenos que recibe a través de la tradición oral y escrita. Todas estas experiencias le han dejado marcas indelebles, ella misma dice con respecto al exilio que éste ya es parte suya; se refiere a él en forma insistente en sus investigaciones y en sus obras de creación.

Angelina Muñiz, después de analizar y encontrar elementos que se repiten regularmente en distintas obras literarias escritas por exiliados, ha propuesto la existencia de "el género del exilio".

El tema del exilio múltiple en la obra de Angelina Muñiz ha dado lugar a trabajos interesantes¹⁵⁵ como la tesis de licenciatura, "El mito del exilio, los ritos de iniciación y la escritura en los cuentos de Angelina Muñiz-Huberman", presentada por Eugene Asse Chayo. A ella le interesa principalmente el exilio vivido por los judíos y considera que la Cábala es una consecuencia ideológico-religiosa del mismo, y que propone a los exiliados una respuesta. Una de las conclusiones a las que llega Asse Chayo es la consideración del proceso de creación como un rito iniciático:

En tanto que el escritor se separa de los hombres y, en absoluta soledad, entra en esta fuente de poder que es su propia memoria, su imaginación, su interioridad y por medio de las palabras expresa las revelaciones obtenidas en este viaje al interior de su ser.¹⁵⁶

¹⁵⁵ V. Luz Elena Zamudio Rodríguez, "...Y la raíz dio fruto" en Luz Elena Zamudio Rodríguez [et al.], Vivir del cuento (La ficción en México), UAT, México, 1995, (Serie destino arbitrario, 12), pp. 1-18. En este ensayo se hace un análisis del cuento "La obra secreta de Andrius el pintor" de S.E. El protagonista vive, como los exiliados, un desplazamiento continuo que le produce un sentimiento de no pertenencia y una fragmentación de la identidad que manifiesta tanto en su vida como en su producción artística.

¹⁵⁶ V. Eugene Asse Chayo, El mito del exilio, los ritos de iniciación y la escritura en los cuentos de Angelina Muñiz-Huberman [tesis inédita], Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 225.

Gloria Prado interpreta el exilio interior de Muñiz, a partir de las propias palabras de la autora:

Mi mundo como escritora ha sido un mundo rico en soledades. Me aparté y me encerré porque algo he ganado a pulso: el derecho a escribir, es un privilegio que ni aun todas las palabras de todos los lenguajes pueden expresar. (E.J.E., pp. 31-32)

Prado considera que en Angelina Muñiz “escritura, sensualidad y erotismo se aparean en el ámbito del apartamiento, del autoexilio, absolutamente necesario”.¹⁵⁷

5.4 Reflexiones retrospectivas sobre el exilio.

A partir de las lecturas sobre el exilio, podemos afirmar que el recién salido de su patria por razones políticas no tiene mucho tiempo para reflexionar; busca antes que nada conservar la vida y la libertad ideológica. Se agolpan en su interior las emociones y los sentimientos que se producen con la huida, pero poco a poco se va desahogando el espíritu atormentado:

Nadie desconoce el poder enriquecedor de los exilios, tierra fértil para la creación de una nueva poesía -poesía del exilio- engendrada con pérdidas desgarradoras, con experiencias nuevas, amor doloroso, elementos de nostalgia y gratitud, con recuerdos que trascienden esquinas y horizontes.¹⁵⁸

Primero surge la expresión lírica y después la reflexión crítica. Muchos de los exiliados del 39 manifestaron muy pronto sus sentimientos por medio

¹⁵⁷ V. Gloria Prado, “De exilio, erotismo y escritura en la narrativa de Angelina Muñiz y Aline Pettersson”, en Alphabetum. A review of international literature, Universidad de Monterrey, vol.1, 1996, p.102.

¹⁵⁸ V. Julio Sanz Sainz, El exiliado vive en las honduras del ser, publicación entregada a los participantes del I CONGRESO INTERNACIONAL “EL EXILIO LITERARIO ESPAÑOL DE 1939”, GENEL, Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p.10.

de la poesía; Sánchez Vázquez recuerda en la ponencia presentada en Veracruz el 16 de junio de 1989, con motivo del cincuenta aniversario de la llegada del Sinaia a ese puerto, que durante su viaje en ese trasatlántico una mañana Pedro Garfias recitó para él y para Juan Rejano los siguientes versos que había concebido durante la noche anterior:

Como en otro tiempo por la mar salada
te va un río español de sangre roja,
de generosa sangre desbordada...
Pero eres tú, esta vez, quien nos conquista
y para siempre, ¡oh vieja y nueva España!¹⁵⁹

Pedro Garfias expresó su agradecimiento a México por el asilo recibido y trató de borrar el recuerdo sangriento de la dominación española, quien de dominadora se convirtió en dominada por la generosidad.

Al paso del tiempo y con el alargamiento del exilio, se incrementó el análisis de los hechos y uno de los materiales idóneos utilizados para ello ha sido la poesía producida por los mismos exiliados. En los últimos años se han celebrado algunas reuniones internacionales para hablar sobre la etapa que se inició con la salida de los republicanos españoles en 1939 y se han publicado algunos de los trabajos expuestos en esos coloquios. A partir de las coincidencias en los análisis es posible plantear algunas generalidades de la poesía del exilio español del 39, aunque los autores pertenezcan a generaciones distintas. Utilizamos para este planteamiento principalmente los libros: Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones de Adolfo Sánchez Vázquez y Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México, edición a

¹⁵⁹ V. Adolfo Sánchez Vázquez. Del exilio en México..., p 26.

cargo de Rose Coral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, que recoge los textos de las ponencias presentadas en el Coloquio Internacional sobre *Los poetas del exilio español en México*, celebrado en el Colegio de México en 1993.

Entre las generalidades tenemos las siguientes:

–El papel del lenguaje resulta ser crucial; un consuelo y una seguridad: León Felipe señala que no obstante que Franco se quedó con la tierra, los exiliados se llevaron consigo la canción; necesaria para trabajar la tierra. Para Francisca Perujo el lenguaje es el lugar de identidad. Ella misma trece años antes había dicho: “con el desarraigo nos llevábamos lo único que podíamos, lo mejor del hombre. Sentimientos e ideas, nuestra lengua. La palabra.” Angelina Muñiz dice: habiendo perdido la tierra propia me aferré a la tierra de las palabras. Que se me convirtió en sagrada (L.F., p.14). Para ella “el lenguaje es un don preestablecido que permitirá la renominación de cada objeto, planta, animal o ser”.¹⁶⁰

–El pasado se apropia del presente y esto se manifiesta de distintas formas: Souto habla de la frecuencia de los motivos del destierro y del recuerdo de España. Para Muñiz el presente acumula hechos y datos ya vividos. Carlos Blanco Aguinaga dice que Alberti, “para sobrevivir, necesita un lenguaje no sólo distinto sino anterior al de la Guerra”.¹⁶¹ El tiempo pasado implica también otro espacio, el de España. Federico Patán cita a ese respecto a Juan Rejano que dice en uno de sus textos: “porque estoy donde no estoy”. Y lo interpreta: “en otras palabras, habito México mientras vivo en

¹⁶⁰ Angelina Muñiz, “La poesía y la soledad del exilio”, en *Poesía y exilio*, p.376.

¹⁶¹ Carlos Blanco Aguinaga, “La primavera (perdida) y la historia”, en *Ibid.*, p.34.

España.”¹⁶² José Pascual Buxó que relaciona el mito del exilio de Dédalo y su hijo con el caso histórico de la generación de su padre, dice que:

Icaro transterrado, ostentó con orgullo su irrenunciable origen; evocó sin tregua su patria originaria; exaltó el pasado anterior a la desdicha y cuando la memoria faltaba, suplió los recuerdos imposibles con imágenes artificiosas.¹⁶³

Adolfo Sánchez Vázquez considera que: “los ojos del poeta se vuelven cada momento a la tierra que han perdido”.¹⁶⁴

–Esta duplicidad de espacios y tiempos también implica una duplicidad de identidades.

–Esa marcha constante hacia el pasado lleva con frecuencia a los poetas a instalarse temporalmente en la etapa de la infancia.

–Para hacer presentes todas esas experiencias vividas o imaginadas, el exiliado se aparta de su entorno; busca la soledad y el silencio para poder meterse en sí mismo. Arturo Souto define este proceso de interiorización como: “un camino, una desnudez liberada de gritos y lamentos que conduce al silencio y a la emoción mística.”¹⁶⁵

–Es frecuente encontrar meditaciones sobre la muerte, dice Federico Patán. Adolfo Sánchez Vázquez señala que: “con su nostalgia e idealización, está también la cruda y dolorosa visión de la tierra perdida como asiento del crimen, la tortura y el terror.”¹⁶⁶

–Estas imágenes horribles dan lugar muchas veces a la denuncia, afirma Sánchez Vázquez. Y pueden dar paso también a la ironía y al

¹⁶² V. Federico Patán, “Juan Rejano, poeta del exilio”, en *Ibid.*, p.114.

¹⁶³ V. José Pascual Buxó, “Las alas de Icaro”, en *Ibid.*, pp.393-394.

¹⁶⁴ V. Adolfo Sánchez Vázquez, “Mi trato con la poesía en el exilio”, en *Ibid.*, p.410.

¹⁶⁵ V. Arturo Souto Alabarce, “Poetas y pintores del exilio”, en *Ibid.*, p.328.

¹⁶⁶ V. Adolfo Sánchez Vázquez, “Mi trato...”, en *Ibid.*, p.410.

sarcasmo, como lo hace ver Horacio López Suárez¹⁶⁷ en un poema de Pedro Garfias.

–Una de las consecuencias de haberse alargado treinta y siete años el exilio fue el arraigamiento de los exiliados en la nueva tierra, que a su vez hizo que el exilio fuera interminable. Sánchez Vázquez dice:

Y entonces el exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado el exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado.

[...] Al cabo del largo periplo del exilio, escindido más que nunca, el exiliado se ve condenado a serlo para siempre.¹⁶⁸

5.5 Trascendencia literaria del exilio vivido por Angelina Muñiz.

El recuerdo del exilio que guarda Muñiz, según las afirmaciones que encontramos en su autobiografía, está formado, como en la mayoría de los hispanomexicanos, tanto de experiencias vividas en la “realidad” como de las recibidas a través de la literatura. Juntas proporcionan a la escritora motivos literarios con una versatilidad casi infinita; comparable a las posibilidades que tiene un caleidoscopio para formar distintas figuras con las mismas piezas de vidrio del tubo, con sólo darle la vuelta.

Otra explicación a este constante reescribir la historia real y literaria puede ser su deseo de comprenderla con mayor plenitud; de poseerla. Esta elucubración es acorde con la respuesta de la misma escritora a la pregunta de si alguna vez se ha enfrentado ante la imposibilidad de expresarse a través de la palabra. Ella dice:

¹⁶⁷ V. Horacio López Suárez, “Pedro Garfias, poeta”, en *Ibid.*, p. 110.

¹⁶⁸ V. Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México...*, p. 38.

Después de que uno escribe queda la idea de que no se dijo más que una mínima parte. [...] la sensación que queda es que falta muchísimo para llegar a encontrar la palabra adecuada. Por eso se puede seguir escribiendo; si no, con la primera línea que uno hubiera escrito, hasta ahí hubiera llegado y ya no tendría por qué seguir escribiendo más.¹⁶⁹

España está presente en la obra de Muñiz. Su investigación sobre la lengua que conservan los sefaradíes al salir de España en 1492, y sobre la Cábala hispanohebrea quedan plasmados en los dos libros comentados. En sus obras de ficción, España aparece unas veces como escenario de los hechos y otras como recuerdo.

Coexisten imágenes de España correspondientes a épocas distintas; ya hemos comentado el relato "Soledad", aparecido en 1964, que trata de la vida de una niña que llega de España a México como muchos otros niños y niñas. En Morada interior (1972): "conviven en un ambiente de asociaciones imaginativas y poéticas, la España del siglo XVII y la España de la Guerra Civil, desgarradas entre grandezas y crueldades."¹⁷⁰ En La guerra del Unicornio (1983) encontramos "una trasposición de la Guerra Civil Española a la Edad Media."(D.C.E., p.35) Tierra adentro (1977) cuenta la historia de un judío sefaradí del siglo XVI que huye de España porque la Inquisición persigue a los de su condición. El referente literario de las protagonistas de las historias de Dulcinea encantada es originario de una provincia española. Y las (Seudomemorias) reconstruyen la historia de la infancia de una niña que pudo haber estado cerca de cualquiera de los niños que salieron de España en 1939. En los libros de relatos encontramos también algunos que hacen alusiones a España; por ejemplo "Perdices para la cena", la transmutación del

¹⁶⁹ V. Macarena Huicochea, entrevista citada, p.51.

¹⁷⁰ V. Contraportada de Angelina Muñiz, Morada interior.

“Enxemplo XI. De lo que contesció a un Deán de Santiago con D. Illán, el grand maestro de Toleco”, de El conde Lucanor de don Juan Manuel.

El recuerdo de la guerra (Civil Española y Segunda Mundial) también es frecuente encontrarlo en las narraciones de Muñiz. Ya nos referimos a ello en relación con: La guerra del Unicornio y Dulcinea encantada. En “Las golondrinas de Cuernavaca”, uno de los protagonistas relata como propias las experiencias vividas por otros que lucharon en la Guerra Civil. El relato “En cáliz embebido” actualiza de forma trágica el trauma de una niña, ocasionado por la desaparición del padre durante la guerra. Ella se ha hecho mujer en un puerto donde con la llegada de cada barco renace su esperanza del reencuentro, misma que se convierte consecutivamente en desilusión. El relato termina con la anagnórisis añorada por tanto tiempo, pero en condiciones deprimentes.

Dulcinea y los personajes de los dos cuentos antes mencionados le dan poca importancia al tiempo presente, les interesa más aprovecharlo para rescatar parte de su historia o para construir una versión nueva, como es el caso de Amarantina que no se resigna a perder a su padre. O como el de Dulcinea que quiere ser otras versiones de sí misma. En todos los casos al cambiar de tiempo se cambia también de espacio: pasado y presente; España y México se sobreponen.

Con frecuencia los protagonistas de los textos literarios de Muñiz en su esfuerzo por reconstruir su propia historia se detienen parcial o definitivamente en la etapa de la niñez; así sucede con Soledad, con Rafael, el protagonista de Tierra adentro, con la Dulcinea que viaja por el Periférico y con Alberina en Castillos en la tierra.

Son muchas las características de la obra de Muñiz que coinciden con las que identifican a los escritores de la generación hispanomexicana y con los demás autores que vivieron el exilio del 39. Sin embargo, la ascendencia judía de Angelina, deja en ella las marcas de otro exilio que se va repitiendo a través de la historia. La frecuente persecución sufrida por los judíos en diferentes momentos también va a dar motivos literarios a Muñiz, pues como ya comentamos: en sus obras encontramos alusiones a Giordano Bruno y a Raimundo Lulio, así como personajes cabalistas, rabinos, alquimistas, magos y judíos conversos que temen a la Inquisición, y otros, de siglos posteriores, que son reprimidos por grupos antisemitas.

CONCLUSIONES

1. REPETICIONES.

Con sus características específicas, en los Siglos de Oro y en nuestro siglo, se producen cambios importantes que se ven reflejados en las obras de arte del Barroco y del Neobarroco respectivamente. En las dos épocas se pasa de la seguridad a la inestabilidad en aspectos como los siguientes: los nuevos descubrimientos científicos presentan propuestas que relativizan los saberes anteriores; se desarrolla una actitud crítica ante los cánones vigentes que provoca, muchas veces, un trastocamiento de los valores tradicionales. La incertidumbre gana terreno a las seguridades contundentes y, con ello, algunas posiciones marginales que antes ni siquiera eran escuchadas, empiezan a conquistar espacios. La conciencia social de crisis que se vive en las dos épocas, suscita en las gentes una visión de mundo pesimista y confusa.

En Dulcinea encantada encontramos muchas características que permiten clasificarla, de acuerdo con las reflexiones teóricas de Severo Sarduy, dentro del grupo de obras del neobarroco hispanoamericano contemporáneo. Las marcas nos indican que :

La actitud escéptica ante cualquier afirmación es evidente, pues todo es motivo de duda, nada permanece. La vida implica movimiento y cambio porque está sometida a los efectos del tiempo. Se plantearía, por ejemplo, el hecho de que si Amadís no existe, Dulcinea tampoco. (D.E. p.107)

No hay seguridad ni consistencia en las percepciones de la realidad, ya que éstas son subjetivas y relativas, aunque estén relacionadas directamente con acontecimientos identificables históricamente como es el caso de la

Guerra Civil Española. La confusión entre ficción y realidad es llevada a extremos en Dulcinea encantada, ya que se ubican en el mismo nivel las experiencias vividas por la protagonista, en la realidad factual y en la realidad virtual. Los libros como El Quijote, son parte de la "realidad vivida" por Dulcinea, misma que tiene su origen en la novela cervantina. Los protagonistas de sus novelas mentales también tienen una génesis literaria. La novela está construida con material de la vida "real" y elementos literarios de obras como El Quijote, El Amadís, las cartas-diario de la Marquesa Calderón de la Barca, El Apocalipsis, El gran teatro del mundo y muchas otras.

La proliferación de los dobles, la simultaneidad de historias y las repeticiones continuas le dan una profundidad inaprehensible a la realidad. Se repiten y se modifican continuamente a través del tiempo, contrarrestando así el horror al vacío.

Se hace evidente la polisemia, por ejemplo, en la igualdad del nombre de los protagonistas de historias distintas.

El rechazo al equilibrio, estructuralmente se manifiesta en la forma irregular en que se cuentan y alternan las historias, en el gusto por el Apocalipsis y en la locura de la protagonista narradora.

2. LA UTOPIA DEL TEXTO UNICO.

La intertextualidad es una característica de la literatura universal, pero algunos autores contemporáneos al darse cuenta de ello muchas veces escriben entretejiendo deliberadamente elementos de obras diferentes; Angelina Muñiz se incluye en ese grupo de escritores. Por otra parte también tenemos obras que por su riqueza han dado lugar a múltiples lecturas a niveles diferentes, que a su vez se han convertido en textos críticos y de

ficción, es el caso de Don Quijote de la Mancha, que ha dado lugar a metatextos como el de Auerbach que lleva un título muy parecido al de la novela de Muñiz, “La Dulcinea encantada” o el de Unamuno, Vida de don Quijote y Sancho, o los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes del ecuatoriano Juan Montalvo que también participan de la ficción. Ya en este campo tenemos muchos ejemplos de hipotextos; unos que siguen la línea masculina de su protagonista y otros que feminizan de alguna forma al caballero originario de la Mancha. Dulcinea encantada aparentemente es un caso de feminización, pero quizá sea más bien de androginización. Hay dos razones para pensarlo así, por una parte tenemos que Dulcinea se identifica tanto con su homónimo cervantino como con el mismo Quijote, y, por otro lado, está el hecho de que, en la novela de Muñiz, Dulcinea(s) es un personaje andrógino al desdoblarse en Amadís(es).

Como totalidad la novela es un hipertexto del Quijote, pero puede entenderse también como tres hipertextos porque cada una de las historias de que consta se refiere de forma distinta a su texto modelo; recuérdense, por ejemplo, los episodios de las cuevas. Se produce entre ellos una relación intratextual, como la que se da en el Quijote entre la aventura del caballero del lago y la de la cueva de Montesinos.

Son muchos los indicios que nos permiten apreciar la relación que tiene el libro de Muñiz con su hipotexto cervantino; el primero está en el título que ya pone en alerta a los lectores que posteriormente se encontrarán en el trayecto de la lectura muchas otras marcas como alusiones, referencias, imitaciones y parodias al Quijote.

Los hilos del tejido de Dulcinea que corresponden al Apocalipsis podemos distinguirlos tanto en la estructura como en el estilo. La novela está

dividida en siete sellos o capítulos. El número siete aparece repetidas veces en el Apocalipsis, encontramos además de los siete sellos, los siete mensajes, las siete antorchas que arden ante el trono, los Siete Espiritus de Dios, las siete trompetas, las siete copas llenas del furor del Dios eterno, los siete ángeles y las siete plagas que castigarán a los hombres infieles.

El siete representa el orden completo, un periodo, un ciclo¹⁷¹. Esta interpretación simbólica del número siete es útil para explicarnos el ciclo vivido por Dulcinea encantada que alcanza la plenitud precisamente cuando llega al séptimo sello, donde concluyen también los ciclos vitales de las protagonistas de sus novelas mentales.

En todos los capítulos de la novela encontramos citas textuales del libro de san Juan, pero su significado sufre una transformación importante con el sólo cambio de contexto. La distancia entre los textos se amplía por el hecho de tener una relación paródica, Muñiz juega con los significados de las palabras y, por momentos, trastoca lo trágico en cómico.

Coincide en el estilo con este hipotexto, las dos obras emplean símbolos plurivalentes y frases en sentido figurado. En ambas se percibe la existencia de un plan preestablecido; en el texto de Muñiz se logra en las tres historias a base de repeticiones que tienen funciones distintas; una de ellas, quizá la más importante, es la de las prolepsis presentadas como intuiciones, sueños o recuerdos indefinidos.

Tanto san Juan como Dulcinea tienen visiones devastadoras, pero terminan con una experiencia de plenitud.

¹⁷¹ V. Juan-Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. 3a. ed., Labor, Barcelona, 1979, p 330.

En una de las esquinas del palimpsesto de Angelina Muñiz encontramos huellas de las cartas escritas por Madame Calderón de la Barca a sus amigos y parientes durante su periplo NuevaYork-Cuba-México-NuevaYork que se han mezclado con la historia de Dulcinea decimonónica. Por momentos distinguimos los rasgos de Amadís, pero luego desaparecen. La dama de compañía de la Marquesa toma distintas fisonomías que son compatibles con la suya: la de la doncella francesa que vino con los Calderón de la Barca, la de Kates Inglis, o la de la misma señora Calderón de la Barca. Sin embargo la narradora tiene el cuidado de distinguirla muy claramente de los otros personajes al tomar distancia de los hechos y de sus vidas.

Se insiste de otra forma en la idea de variaciones sobre el mismo tema. Pudimos comprobar la semejanza entre los textos tanto en las palabras como en la ambientación de la época; sin embargo, se trata de dos historias distintas que por momentos se juntan y se confunden. Muñiz deja fuera la crítica social e histórica del México de 1939-1941, no obstante que ha permanecido más tiempo en este país del que forma parte. Las intenciones de las escritoras son diferentes, la escocesa tiene entre sus objetivos dejar testimonio de sus observaciones, a distintos niveles, de la sociedad de la época en que vivió en México. Por el carácter diplomático de su visita tuvo la oportunidad de introducirse en sitios poco comunes y presenciar ceremonias que la mayoría de los mexicanos, y sobre todo las mujeres, no tenían facilidad de conocer; es el caso de los conventos, palacios, hospitales y lugares oficiales; de las penitencias y de los actos de profesión hecha por mujeres que mueren para la vida del mundo.

No obstante el nivel cultural de Madame Calderón de la Barca y el valor literario e histórico-costumbrista de sus cartas, tiene un lugar muy

relegado en la historia de la literatura. Angelina Muñiz rescata el diario de viaje de esta mujer y lo resignifica parcialmente en su historia de Dulcinea decimonónica.

El hecho de que algunos fragmentos de la correspondencia que hizo pública la misma Calderón de la Barca forme parte de la novela de Muñiz, despierta en los lectores la curiosidad de cotejar las citas y con ello ponerse en contacto con la autora decimonónica. Al hacerlo descubrimos muchas coincidencias interesantes entre las dos autoras: su condición de exiliadas permanentes, su gran acervo cultural que desborda en sus escritos, su naturalidad al utilizar textos conocidos como material lingüístico-literario que constituye un saber colectivo que no hay por qué desechar.

El cuarto hipotexto de Dulcinea..., es la autobiografía El juego de escribir, pues aunque se publicó en 1991, registra aspectos de la historia de la vida de Angelina Muñiz a partir de su nacimiento en Hyères, en 1936. Tres de los incisos de la autobiografía: “La muerte”, “El exilio” y “España y México” son los que contienen la información utilizada para probar la relación hipertextual de Dulcinea... con la autobiografía de su autora; nos referimos: a dos recuerdos de infancia, a su relación virtual con el hermano muerto y a la amistad con C. y con María.

Muñiz, en forma reiterativa, convierte sus propias vivencias en material literario. Hemos visto por ejemplo cómo el motivo del hermano muerto aparece desarrollado de tres formas distintas en Dulcinea..., una de apariencia autobiográfica, que corresponde a la narradora, y las otras dos biográficas, de las protagonistas de las dos historias mentales creadas por la narradora protagonista.

El recuerdo ficcionalizado de su amistad infantil con C. y con María, sufre variaciones no sólo en Dulcinea encantada, 1992, sino también en otras narraciones como "Soledad", 1964, y Castillos en la tierra, 1995.

Lo híbrido de su nacionalidad también le ofrece un material versátil.

3. OTRAS RELACIONES INTERTEXTUALES.

Aunque los hilos del tejido de Dulcinea encantada son diferentes: algunos literarios, otros musicales, otros pictóricos, otros cinematográficos y otros históricos o testimoniales; se igualan al convertirse en materia prima para el relato de Muñiz. Estrictamente, la teoría de Genette sólo es aplicable al material escrito, pero nosotros ampliamos el concepto a "textos" no necesariamente escritos ni pertenecientes al campo literario.

La relación que Dulcinea encantada establece con otros textos es de índole diversa: podemos distinguir los que a pesar de formar parte del nuevo texto mantienen su identidad; citas textuales. Los que conservan un vestigio evocador de su origen; alusiones. Y los que a pesar de tener una textura distinta se incorporan y adaptan al mundo literario.

4. POETICA.

Sobre los principios estéticos que rigen la obra literaria de Angelina Muñiz, tenemos algunas afirmaciones de la autora en su autobiografía, donde se refiere a la temática y a sus conceptos de creación.

En las mismas obras se expresan algunos de esos principios. Los dos que nosotros analizamos son: el de la repetición y variaciones, y el del cruce de hilos de obras diferentes, que por el hecho de pasar de una obra a otra con pocas variaciones forman un solo tejido.

Resulta interesante ver cómo muchas de sus obsesiones temáticas ya están presentes en sus primeros textos conocidos. Un ejemplo muy claro de ello lo tenemos en "Soledad", uno de sus primeros cuentos publicados, 1964, como hemos venido señalando. Aquí ya se habla de la ausencia-presencia del hermano, de la soledad, del silencio, del trauma de la destrucción como consecuencia de la guerra y de la amistad entre marginados; motivos a los que Muñiz regresará repetidamente en distintas obras.

De los recursos poéticos utilizados por la escritora elegimos tres que son reiterativos: el humor, la parodia y la ironía. Estos le dan una doble dimensión al texto: una aparente y otra soterrada que permite un juego con los lectores. Estos recursos además del sentido lúdico tienen un sentido crítico hacia actitudes prepotentes y rígidas que atentan contra la dignidad humana.

Angelina Muñiz, como la mayoría de los escritores posteriores a la vanguardia, transgrede los criterios que distinguen con claridad el uso de los géneros literarios. En el caso de Morada interior, Tierra adentro y La guerra del Unicornio ella dice haber utilizados formas de expresión especialmente adecuadas a sus textos, compuestas de elementos provenientes de distintos géneros.

De forma indirecta, con los títulos y subtítulos, la escritora previene a los lectores al utilizar nombres que llevan en sí la ambigüedad, son los casos de El juego de escribir, Transmutaciones y (Seudomemorias).

Los lectores también son conscientes de la mezcla de géneros aunque la autora de los textos no lo indique. Seymour Menton, por ejemplo, clasifica tres de las novelas de Muñiz como novelas históricas líricas.

La fusión literatura-vida, ficción-“realidad” es notable en la temática, en los personajes y en los referentes de sus obras literarias y autobiografía.

5. EL EXILIO, UNA PRESENCIA EN LA VIDA Y OBRA...

El exilio es una de las marcas que distinguen la obra literaria, de investigación y teórica de Angelina Muñiz.

De los poetas españoles que salieron al exilio en 1936, Angelina Muñiz pertenece al grupo de los que llegaron más pequeños a México, y se le identifica como “generación hispanomexicana”. A la que se suman también Carlos Blanco Aguinaga, Francisco González Aramburu, Víctor Rico, César González Chicharro, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Francisca Perujo y Federico Patán. Sus lazos con España se mantuvieron más por el recuerdo de sus padres que por experiencias propias, pues su formación la llevaron a cabo ya en México aunque en instituciones fundadas por españoles y con textos de grandes escritores como Unamuno, Machado, Lorca, Hernández, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén.

El exilio de Angelina Muñiz se complica más que el de sus compañeros de generación porque hereda también el exilio judío por parte de madre; esto va a marcar profundamente su vida por el hecho de que asume su historia y profundiza en el conocimiento de sus raíces judías, como puede verse en sus libros de investigación y en muchos de los motivos y personajes de sus obras de creación. A este otro se añade un exilio que sí vivió, el de Caimito del Guayabal, su paraíso perdido. Por situaciones de salud también se ha exiliado en el propio país mexicano al limitar su convivencia en el exterior. Tenemos entonces muchos exilios conjugados, cuyos efectos se van a manifestar en sus obras literarias, lugar en el que sí se siente verdaderamente arraigada; el

lenguaje le otorga seguridad según lo afirma en su autobiografía.

Sin embargo, en su escritura distinguimos varias marcas que la identifican en su exilio; entre ellas tenemos: la duplicidad de espacio y tiempo, la continua reconstrucción de su infancia, las alusiones frecuentes a las guerras Civil Española y Segunda Mundial, y a la soledad y al silencio como valores importantes en una sociedad enajenada como la nuestra, confusiones entre la realidad virtual y la realidad histórica, así como desdoblamientos múltiples.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

1. DE ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN.

1.1 NARRATIVA

1.1.1 Novelas

Muñiz-Huberman, Angelina, Morada interior, Mortiz, México, 1972. (Premio Magda Donato, 1972.)

----- Tierra adentro, Mortiz, México, 1977.

----- La guerra del Unicornio, Artífice Ediciones, México, 1983.

----- Dulcinea encantada, Mortiz, México, 1992. (Y Premio Internacional de Novela Sor Juana Inés de la Cruz, 1993.)

----- Dulcinée enchantée, Fernando Ainsa (préface), Florence Baillon (trad., de l' espagnol), Editions UNESCO, Colombia, 1994.

----- Castillos en la tierra (Seudomemorias), Hora actual-CONACULTA, Ediciones del Equilibrista, 1995

----- Las confidentes, Tusquets Editores, México, 1997, (Andanzas).

----- El mercader de Tudela, FCE, México, 1998, (Letras mexicanas)

1.1.2 Cuentos

----- "El malestar", Cuadernos del viento (México), núm., 51-2, marzo-abril, 1965, p.816.

----- "The dream curtain", Mississippi Review (University of Southern Mississippi), spring-summer, v. 10, 1981, pp.145-148.

- "Tlmapa", "In the name of his name" and "On the unicorn", Mississippi Review (University of Southern Mississippi), fall, v. 13, 1984, pp. 92-105.
- Huerto cerrado, huerto sellado, Oasis, México, 1985, (El nido del ave Roc, 9). (Premio Internacional Xavier Villaurrutia, 1985.)
- De magias y prodigios. Transmutaciones, Fondo de Cultura Económica, México, 1987. (Premio Internacional Fernando Jeno, 1988)
- "Las capas de cebolla", Sábado, (México, D.F.) 1o. de octubre de 1988.
- "El iluminador de Alexandre", Hispanamérica (Maryland), año XVII, núm. 50, 1988, pp.99-103.
- Primicias, en El libro de Miriam y Primicias, UAM, México, 1990.
- Serpientes y escaleras, UNAM, México, 1991.
- Narrativa relativa. Antología personal, Conaculta, Dirección de Publicaciones, México, 1992.
- "Paul Klee en Hyères", Pregonarte. Revista de literatura y arte (México), marzo-abril de 1992, núm. 5, pp.6-7.
- "Yocasta confiesa", Las coreutas. Antología de narradoras mexicanas del siglo XX, Minardi, Giovanna, (ed.), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, 1995, pp.71-73.
- "William S. Burroughs en nuestro jardín", Nagara. Sólo literatura, supl., de literatura, Viceversa (México), núm 54, noviembre, 1997, pp.3-5.
- 1.1.3. *Autobiografía*
- El juego de escribir, Corunda y UNAM, México, 1991. (De Cuerpo Entero)

1.2. POESÍA

- “Después de la guerra”, “El libro de Miriam o los cien días” (fragmentos), “Como nacer, el despertar”, en Segunda generación de poetas españoles en el exilio mexicano. Peñalabra, Santander, 1980.
- Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio, UNAM, México, 1982.
- El libro de Miriam, UAM, México, 1990.
- El ojo de la creación, UNAM (El Ala del Tigre), México, 1992.
- La memoria del aire, UNAM, México, 1995. (Premio José Fuentes Mares, 1997.)
- El trazo y el vuelo, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, Salta Argentina, 1997, (Cuadernos de la Caviota Blanca).

1.3 ENSAYOS

- “El sentido de la muerte en Simone de Beauvoir”, Cuadernos del viento (México), marzo-abril, núm., 51-2, 1965, p.814.
- La lengua florida. Antología de literatura sefardi, FCE-UNAM, México, 1989, 1992, [1a. reimpresión].
- “Ramón Llull y el simbolismo de la Cábala”, en Acta poética, UNAM, (México), núm. 9, primavera-otoño de 1989, pp. 145-153.
- “Las fuentes del amor: Lulio, León Hebreo y Cervantes”, en Guanajuato en la geografía del Quijote. (Tercer coloquio cervantino internacional), CEGEG, México, 1990, (Nuestra Cultura), pp.46-64.
- Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica, FCE, México, 1993.

- Prólogo a: Maimónides, Guía de los perplejos, Conaculta, México, 1993.
- “Las claves de Sor Juana” en: Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando, Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, El Colegio de México, 1993.
- “María Zambrano: castillo de razones y sueño de la inocencia” en Enrique Hülz Piccone, Manuel Ulacia (eds.), Más allá del litoral, UNAM, México, 1994, pp. 315-328.
- “De las tinieblas a la luz”, La jornada semanal, (México), núm. 285, 27 de noviembre de 1994, pp.32-35.
- “El género del exilio y los cuentos de Federico Patán”, en Luz Elena Zamudio Rodríguez [et al.], Vivir del cuento (La ficción en México), UAT., México, 1995, pp. 19-28.
- “María Zambrano y el Libro de Job”, en La jornada semanal, (México), núm. 297, 19 de febrero de 1995, pp.20-22.
- “La poesía y la soledad del exilio”, en Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, (eds.), Poesía y Exilio. Los poetas del exilio español en México, El Colegio de México, 1995, pp. 375-379.
- “Hacia una poética del exilio” en Ana Rosa Domenella [et al.], (comps), Memorias. Primer Congreso Internacional Medio siglo de Literatura Latinoamericana, 1945-1995, UAM, México, 1997, (Cultura Universitaria, 67), pp. 593-600.

2. SOBRE LA AUTORA.

Andueza, María, Angelina Muñiz-Huberman, en 70 años de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1994, pp.447-449.

- Asse Chayo, Eugene, El mito del exilio, los ritos de iniciación y la escritura en los cuentos de Angelina Muñiz-Huberman, [tesis inédita], Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- Baerr Barr, Lois, "A Profile: Angelina Muñiz-Huberman", en: Latin American Lewish Studies Newsletter, vol. 14, August, núm. 2, 1994. p.7.
- Barral, Carlos, "Los hispanomexicanos", Diario de Valencia, 28 de marzo de 1982.
- Batis, Huberto, Lo que "Cuadernos al viento" nos dejó, Diógenes, México, 1984.
- Bearse, Grace M., "Más escritores mexicanos", Américas, Washington, julio-agosto, 1982.
- Becerra, Luz María, Pasión, soledad y muerte: tres fuentes del discurso poético de Angelina Muñiz, [tesis de maestría en elaboración] Universidad Iberoamericana, México.
- Bernardez, Mariana, "En el centro, el exilio", La jornada semanal, (México), 12 de septiembre de 1993, núm. 222, pp.27-31.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, La Guerra Civil Española en la novela. Bibliografía comentada, 2 tomos, Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.
- Dabbah de Lifshitz, Linda, "Escritoras judeomexicanas: colisión y fusión", Coloquio de Narradoras Mexicanas Contemporáneas y Crítica Literaria, El Colegio de México, enero de 1993.
- Dabbah Mustri, Herlinda, Albores de la literatura escrita por autoras judeo-mexicanas y judeo-norteamericanas, [tesis inédita], UNAM, México, 1995.
- El exilio español en México, 1939-1982, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p.389, 821.
- Espinosa, Amparo, [et al.], Palabras de mujer, Diana, México, 1989.

- Friedman, Edward H. "Angelina Muñiz, Tierra adentro: (Re)creating the Subject", en: Tradition and Innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing, State University of New York, Albany, 1993. pp.179-192.
- Gambarte, Eduardo Mateo, "Angelina Muñiz", en: Los Niños Transterrados en México: Poesía, [tesis] Universidad de Zaragoza, junio de 1989, pp.412-426.
- "Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispanomexicana", en Cuadernos de investigación filológica, tomo XVIII, fasc. 1 y 2, Universidad de la Rioja Logroño, España, 1992, pp. 65-83.
- Hernández Lazo, María del Carmen, "Sor Juana y Dulcinea. Dos musas y Angelina Muñiz-Huberman", Excelsior (México, D.F.), 23 de enero de 1994.
- Huicochea, Macarena, "La sacralización de la palabra. Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman", Castálida, Revista del Instituto Mexiquense de Cultura, (Toluca, México), año 1, núm., 1, verano de 1994, pp.46-51.
- López Colomé, Pura, "Sobre La memoria del aire, de Angelina Muñiz", Al pie de la letra, (México), núm., 10, agosto-septiembre de 1996, pp.26-29.
- López González, Aralia, "El desencuentro amoroso y la transgresión", en Te lo cuento otra vez (La ficción en México), UAT y UAP, México, 1991.
- "La otra ética: reinterpretación femenina de mujeres míticas", en Aralia López González, (coord.) Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX, El Colegio de México, 1995, pp.465-475.
- Macías Rodríguez, María Claudia, "Angelina Muñiz, en su Huerto cerrado, huerto sellado", El Colegio de México, México, 1992.
- Marcos Dayan, Linda, Fuego negro en fuego blanco Angelina Muñiz-Huberman: una poética de la transmutación, [tesis inédita] Universidad Iberoamericana, México, 1995.

- Marquet, Antonio, "La refinada violencia del olvido... Un cuento 'inocente' de Angelina Muñiz-Huberman", en Tema y variaciones de Literatra 6, UAM-A, (México), segundo semestre de 1995, pp.93-100.
- Menton, Seymour, Latin America's New Historical Novel, capítulo sobre Tierra adentro, University of Texas, Austin, 1993. pp.138-162. (Traducción al español: FCE, México, 1993).
- Palma, Marcela, Reseña de: De magias y prodigios. Transmutaciones, en Literatura Mexicana UNAM, (México), vol.,VIII, núm1, 1997, pp. 333-337.
- Parkinson Zamora, Lois, "El ángel de la historia: historicismo posmoderno y narración feminista mexicana y chicana", Coloquio de Narradoras Mexicanas Contemporáneas y Crítica Literaria, El Colegio de México, enero de 1993.
- Patán, Federico, "Del exilio en Angelina Muñiz", en La cultura en México, 16 de agosto de 1989, núm. 1886, año XXXVI, p.38.
- Payne, Judith A., "Obstacles of the Spirit / Obstacles of the Way: the Inner Journey in Angelina Muñiz's Tierra adentro", University of Victoria, Canadá, 1992.
- "Sorceress and Hysteric: Angelina Muñiz-Huberman and Her Narrator / Protagonist in Morada interior", University of Victoria, Canadá, 1991.
- "Creándose un mundo propio: la representación del exilio en Morada interior y Dulcinea encantada de Angelina Muñiz-Huberman", Simon Fraser University. Research in progress, núm. 4, 1996, pp. 60-68.
- Pettersson, Aline, "Ecos y reflejos", La Jornada semanal, supl. Cult. De La Jornada, (México, D.F.), núm. 164, 26 de abril de 1998, p. 18.
- Prado, Gloria, "Nostalgia del unicornio", en Amparo Espinosa [et al.] Palabras de mujer, Diana, México, 1989.
- "La trasgresión logofalocéntrica y su recreación desde el discurso narrativo femenino", Coloquio de Narradoras Mexicanas

Contemporáneas y crítica Literaria, El Colegio de México, enero de 1993.

- “La vuelta al infierno o la recuperación de la infancia en la obra narrativa de Angelina Muñiz”, publicación del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, El Colegio de México (en prensa).
- “Mil y una noches con Penélope”, en Florinda Riquer (comp.), Bosquejos...Identidades femeninas, Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- “Exilio y extrañamiento: dos perspectivas de una realidad”, en Aralia López González (coord.), Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX, El Colegio de México, 1995, pp. 415-434.
- “Del exilio, erotismo y escritura en la narrativa de Angelina Muñiz y Aline Pettersson”, en Alphabetum. A review of international literature, (Monterrey, México), vol. 1, 1996, pp.93-103.
- “Autobiografía, historia y ciudad en el relato de ficción Castillos en la tierra, de Angelina Muñiz”, en José Ramón Alcántara Mejía (ed.), Reconfigurando la realidad en el espacio de la escritura, Universidad Iberoamericana, México, 1997, pp.131-141.
- Quemain, Miguel Angel, “Angelina Muñiz-Huberman. Los exilios excéntricos”, en Reverso de la palabra, El Nacional, México, 1996, pp.299-316.
- Rodriguez Plaza, Joaquina y Severino Salazar, “Conversación con Angelina Muñiz-Huberman”, en: Tema y variaciones de literatura 2, UAM-A, México, 1993. pp.163-181.
- “Hallazgo de un tiempo recuperado”, reseña de Castillos en la tierra... , La espada de Damocles, UAM, (México), septiembre de 1996, pp.78-79.
- Salazar, Severino, “Elementos postmodernos en Dulcinea encantada de Angelina Muñiz-Huberman”, en: La vida literaria, Revista de la

Asociación de Escritores de México, (México), marzo-abril de 1994, núm. 5, pp.41-44.

Sanz Villanueva, Santos, Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual, Ariel, Barcelona, 1984.

Schuvaks, Daniela, "Esther Seligson and Angelina Muñiz-Huberman: Jewish Mexican Memory and the Exile to the Darkest Tunnels of the Past", en David Sheinin and Lois Baer Barr (eds), The Jewish Diaspora in Latin América. New Studies on History and Literature, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1996, pp.75-88.

Stavans, Ilán, "Angelina Muñiz-Huberman: In the Name of His Name", en: Tropical Synagogues. Short Stories by Jewish-Latin American Writers, Holmes & Meier, New York / London, 1994, p.29, 189-192, 225, 230, 236, 239.

Sullivan, Rosemary, "An Interview with Angelina Muñiz-Huberman", en Paragraph. The canadian fiction review, (Canadá), núm. 19, 1996, pp. 10-15.

Torres, Vicente Francisco, "Cuentos mexicanos de hoy", La palabra y el hombre, (Xalapa), núm. 78, abril-junio 1991. pp.7, 11, 167-170.

Zamudio, Luz Elena, "Muñiz-Huberman: Relaciones entre la biografía y la obra", Coloquio de Narradoras Mexicanas Contemporáneas y Crítica Literaria, El Colegio de México, enero de 1993.

----- "Perdices para la cena. Transmutación del ejemplo XI de El conde Lucanor", en Iztapalapa. Escritoras latinoamericanas, (México), julio-diciembre de 1995, núm. 37.

----- "...Y la raíz dio fruto", en Luz Elena Zamudio Rodríguez [et al.], Vivir del cuento (La ficción en México), UAT, México, 1995, pp. 1-18.

----- "El exilio en la narrativa de Angelina Muñiz. El caso de Dulcinea encantada", en Ana Rosa Domenella [et al.] (comps.), Memorias. Primer congreso internacional. Medio siglo de Literatura Latinoamericana,

1954-1995, UAM, México, 1997, (Cultura Universitaria, 67), pp. 271-278.

----- "Dulcinea encantada, ¿Una novela neobarroca?", en María José Rodilla (ed.), Varia fortuna. Representaciones de la realidad en literatura latinoamericana, UAM-I, México, 1997, pp. 165-182.

3. GENERAL.

Alemán, Mateo, Guzmán de Alfarache, 3a. ed., Cátedra, Madrid, 1984.

Alonso, Dámaso, La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera) Con las poesías completas de San Juan de la Cruz y una selección de sus comentarios en prosa por Eulalia Galvariato de Alonso, Aguilar, Madrid, 1946, (Crisol, 171).

Amicis, Edmundo de, Corazón. Diario de un niño, SE-LFA, México, 1930.

Apocalipsis de Juan en La Biblia Latinoamericana, 3a. ed., Ed. Paulinas, Editorial Verbo Divino, Editorial Alfredo Ortells, España, 1972.

Araújo, Nara, "La autobiografía femenina, ¿un género diferente?" en VI Seminario Nacional Mulheres Literatura, Anais, NIELM, Facultad de Letras, Universidad Federal de Río de Janeiro, 1996.

Bajtín, Mijail, Teoría y estética de la novela, Taurus, España, 1991, [1a. reimpresión].

Berceo, Gonzalo de, Milagros de Nuestra Señora, 4a. ed., Espasa Calpe, Madrid, 1966.

Beristáin, Helena, Diccionario de Retórica y Poética, 8a. ed., Porrúa, México, 1997.

----- Alusión, referencialidad, intertextualidad, UNAM, 1996.

Borges, Jorge Luis, "El brujo postergado", en Historia universal de la infamia, Emecé Editores, Argentina, 1996, [28a. impresión], pp. 143-147.

- Bronte, Emily, Cumbres borrascosas, 4a. ed., Editorial Cumbre, México, 1962.
- Calderón de la Barca, Pedro, El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo, Eugenio Frutos Cortés, (ed.), REI, México, 1988.
- Calderón de la Barca, Madame, La vida en México durante una residencia de dos años en ese país, 9a. ed., trad., y pról., de Felipe Teixidor, Porrúa, México, 1990.
- Calvino, Italo, Seis propuestas para el próximo milenio, 2a. ed., Ediciones Siruela, Madrid, 1990.
- Capella, María Luisa, (recopil. Y present.) El exilio español y la UNAM (coloquio), UNAM, 1987.
- Castellanos, Rosario, Balún Canán, 2a. ed., FCE, México, 1978.
- Catelli, Nora, El espacio autobiográfico, Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- Certeau, Michel de, La escritura de la historia, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares, Inmaculada Ferrer (ed. y notas), Luis Rosales (pról.), Salvat Editores, España, 1969, (Biblioteca básica, 8).
- Don Quijote de la Mancha, 7a. ed., Cátedra, Madrid, 1985, 2 ts.
- Cirlot, Juan-Eduardo, Diccionario de símbolos, 3a. ed., Labor, Barcelona, 1979.
- Cohen, Esther, La palabra inconclusa (Siete ensayos sobre cábala), UNAM, 1991 (Bitácora poética, 2).
- Charbonneau-Lassay, L., El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media, t., I, Liberduplex, Barcelona, 1996, (Sophia Perennis 44).

- Defoe, Daniel, Robinson Crusoe, Salvat, España, 1971, (Biblioteca Básica, 30.)
- Derridá, Jacques, Memorias para Paul de Man, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Diego Otero, Estrella de, El andrógino sexuado, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- El exilio español de 1939, ts., 1 y 4, Taurus, Madrid, 1976, 1977.
- El exilio español en México, FCE, México, 1983.
- El exiliado vive en las honduras del ser, GEXEL, Barcelona, 1995.
- Eliade, Mircea, Mefistófeles y el andrógino, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Fagen, Patricia W, Transterrados y ciudadanos, FCE, México, 1975.
- Fernández Prieto, Celia, Revista de Occidente (Madrid, España), 3: 1994, núm. 154.
- Frost, Elsa Cecilia, Ricaurte Soler [et al.], Cincuenta años de exilio español en México, Embajada de España-UAT, México, 1991.
- Genette, Gérard, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Taurus, Madrid, 1989.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, t.2, Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- Hernadi, Paul, Teoría de los géneros, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1978.
- Hernández Lazo, María del Carmen, "Sor Juana y Dulcinea. Dos musas y Angelina Muñiz-Huberman", Excelsior (México, D.F.), 23 de enero de 1994.

- Jankelevitch, Vladimir; La ironía, Taurus, Madrid, 1986.
- Kristeva, Julia, El texto de la novela, 2a. ed., Editorial Lumen, Barcelona, 1981.
- Lagerlof, Selma, El maravilloso viaje de Nils Holgersson, Editorial Epoca, México, 1973.
- Laing, R.D. El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad, FCE, México, 1988, [5a. reimpresión].
- La presencia judía en México. Jornadas culturales. Memorias, UNAM- TI-MMM, México, 1987.
- Lulio, Raimundo, Libro de la orden de caballería, en Luis Alberto Cuenca, Floresta española de varia caballería. Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel, Editora Nacional, Madrid, 1975, 147-205.
- Maravall, José Antonio, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (coordinador), América Latina en su literatura, 7a. ed., Siglo XXI Editores, México, 1980, pp.167-184.
- La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica, 3a. ed., Ariel, Barcelona, 1983.
- May, Georges, La autobiografía, FCE, México, 1982.
- Menton, Seymour, La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992, FCE, México, 1993.
- Mitologías, v.1, Planeta, Barcelona, 1982.
- Orozco Díaz y Domingo Ynduráin, "El gran teatro del mundo", Francisco Rico (comp.), Historia y crítica de la Literatura Española, t.3, Bruce W. Wardropper, Siglos de Oro: Barroco, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, pp. 807-814.
- Osterc, Ludovik, "Dulcinea y sus metamorfosis" en Dulcinea y otros ensayos cervantinos, Joan Boldó i Climent, Editores, México, 1987.

- Paul Klee, Gramercy Books, New York, 1994.
- Peña Labra, Pliegos de poesía (Santander, España), núm. 35-36, primavera-verano: 1980.
- Pereira, Armando, La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana, UNAM, México, 1997, (Cuadernillos, 9).
- Percas de Ponseti, Helena, "La Cueva de Montesinos", en El Quijote de Cervantes, George Haley (editor), Taurus, Madrid, 1989 [3a. reimpresión], (El escritor y la crítica, 154).
- Platón, El banquete, en Diálogos. Gorgias, o de la retórica. Fedón, o de la inmortalidad del alma. El banquete, o del amor, Carlos García Gual (introd.), 31 ed., Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México, Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), Colegio de México, 1995.
- Propp, Vladimir, Morfología del cuento, 2a. ed., Colofón, México, 1986.
- Reyes Mate, Memoria de Occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados, Anthropos, Barcelona, 1997, (PCPU, 97).
- Ricoeur, Paul, Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- Rivera, Susana, Última voz del exilio, Hiperión, Madrid, 1990.
- Rojas, Fernando de, La Celestina, Espasa Calpe, Argentina, 1941.
- Rodríguez Plaza, Joaquina, La novela del exilio español, UAM-A, México, 1986.
- Sala de espera (México, D.F.), núm. 21, 1: 1950.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones, Grijalbo, México, 1997.

- Sanz Sainz, Julio, El exiliado vive en las honduras del ser, GEXEL, UAB, Barcelona, 1995.
- Sarduy, Severo, Ensayos generales sobre "El Barroco", FCE, Buenos Aires, 1987.
- "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno (coord.), América Latina en su Literatura, 7a. ed., Siglo XXI Editores, México, 1980, pp.167-184.
- Scholem, Gershom, La Cábala y su simbolismo, 7a.ed., Siglo XXI, México, 1991.
- Sófocles, Las siete tragedias. Ajax, Filoctetes, Electra, Traquinias, Edipo Rey, Edipo en Colona, Antígona, Introd., de Angel Ma., Garibay, Porrúa, México, 1972 (Sepan cuántos..., 44).
- Teresa de Jesús, Santa, Vida de Santa Teresa de Jesús y Castillo interior o Las moradas, en Obras completas, 9a. ed., Aguilar, Madrid, 1963.
- Textual, 50 Años del Exilio Español en México, El Nacional (México, D.F.), junio, 1989.
- Torre, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, 3 t. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971.
- Ultramar, Revista mensual de cultura, Edición facsimilar con estudio introductorio de James Valender, El Colegio de México, 1993.
- Unamuno, Miguel de, Vida de don Quijote y Sancho, introd. Alberto Navarro, REI, México, 1990.
- Vallejo, César, "II Batallas", en Aparta de mi este cáliz, en Poesía completa, 6a. ed., Premiá editora, México, 1983.
- Ynduráin, Domingo, "Calderón", en Francisco Rico (comp.), Historia y crítica de la Literatura Española, t. 3, Bruce W. Wardropper, Siglos de Oro: Barroco, Editorial Critica, Barcelona, 1983, pp. 743-765.

Z'ev ben Shimon Halevi, La Cábala. La tradición de los conocimientos ocultos, Editorial Debate, Madrid, 1989.